लयतालविचार

— डॉ. शरच्चंद्र विष्णु गोखले





महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृति मंडळ
तमसो मा ज्योतिर्गमय

महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृति मंडळ
तमसो मा ज्योतिर्गमय

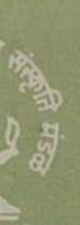

महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृति मंडळ
तमसो मा ज्योतिर्गमय

महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृति मंडळ
तमसो मा ज्योतिर्गमय


महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृति मंडळ
तमसो मा ज्योतिर्गमय

महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृति मंडळ
तमसो मा ज्योतिर्गमय


महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृति मंडळ
तमसो मा ज्योतिर्गमय

महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृति मंडळ
तमसो मा ज्योतिर्गमय


महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृति मंडळ
तमसो मा ज्योतिर्गमय

महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृति मंडळ
तमसो मा ज्योतिर्गमय


महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृति मंडळ

महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृति मंडळ


महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृति मंडळ
तमसो मा ज्योतिर्गमय

लयतालविचार

लयतालविचार

डॉ. शरच्चन्द्र विष्णु गोखले



१९७९

प्रथमावृत्ती : डिसेंबर १९७९ (शके १९०१)

लेखक :

डॉ. शरच्चंद्र विष्णु गोखले
५, शिवशक्ती, (६०E) दादर,
मुंबई ४०००१४.

प्रकाशक :

सचिव,
महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृती मंडळ,
मंत्रालय, मुंबई ४०० ०३२.

मुद्रक :

राघोबा म्हात्रे,
रचना प्रिन्टर्स,
राऊत इन्डस्ट्रिअल इस्टेट,
मोगल लेन, माहीम,
मुंबई ४०० ०१६.

किंमत : रुपये ८०-००

लयतालविचार

सामान्य अनुक्रमणिका

निवेदन

मराठी भाषेला आणि साहित्याला आधुनिक ज्ञानविज्ञानाच्या व आधुनिक सांस्कृतिक मूल्यांच्या आविष्काराचे सामर्थ्य प्राप्त व्हावे, आधुनिक शास्त्रे, ज्ञानविज्ञाने, तंत्र आणि अभियांत्रिकी, त्याचप्रमाणे भारतीय प्राचीन संस्कृती, इतिहास, कला इत्यादी विषयांत मराठी भाषेला विद्यापीठाच्या स्तरावर ज्ञानदान करण्याचे सामर्थ्य प्राप्त व्हावे, विविध विद्या व कलाविषयक उत्कृष्ट ग्रंथांची निर्मिती करून मराठी भाषेला जागतिक उच्च स्थान मिळवून द्यावे, या उद्देशाने महाराष्ट्र राज्य साहित्य-संस्कृती मंडळाने बहुविध वाङ्मयीन कार्यक्रम आखला असून तो व्यवस्थितपणे कार्यवाहीत आणण्याकरिता विश्वकोश समिती, इतिहास समिती, भाषांतर समिती, विज्ञान समिती, मराठी वाङ्मयकोश समिती, मराठी शब्दकोश समिती, ललितकला समिती, प्रकाशन समिती, आदी समित्या स्थापन केल्या आहेत.

२. ललितकला समितीच्या कार्यक्रमात, मंडळाच्या बहुविध वाङ्मयीन कार्यक्रमास अधिक संस्कृतिप्रवण करण्यासाठी ललितकलाविषयक नाट्य, नृत्य, वाद्य, चित्र, मूर्ती व गायन या विषयांचे संशोधन, विवरण व इतिहास यांचा अंतर्भाव आहे. या कार्यक्रमात कला व कलासंबद्ध विषयांवर मूलभूत संशोधन करून लिहिलेले ग्रंथ, संगीत व संगीतशास्त्र, नाटक व नाट्यशास्त्र, नृत्य व शिल्प इत्यादींवरील प्रमाणभूत जुन्या ग्रंथांची भाषांतरे, विविध कलांचा इतिहास, कलाकारांची चरित्रे इत्यादी वाङ्मयाच्या प्रकाशनाबरोबरच संस्कृत व मराठीतर अन्य भारतीय भाषांतील तसेच पश्चिमी व अन्य परदेशी भाषांतील ललितकलाविषयक अभिजात वाङ्मय मराठीत भाषांतरित करून प्रकाशित करण्याचा कार्यक्रम अंतर्भूत आहे. या कलांचा वाङ्मयाच्या द्वारे मराठी वाचकांस संक्षेपाने वा विस्ताराने परिचय करून देणे हा मंडळाचा महत्वाचा उद्देश आहे.

३. या योजनेखाली मंडळाने कै. के. नारायण काळे यांनी अनुवादित केलेले स्तानिस्लावस्कीचे 'अभिनय साधना' व "भूमिका शिल्प", श्री. श्री. ह. देशपांडे यांनी अनुवादित केलेले कोपलँडचे 'संगीत व कल्पकता', कै. डॉ. श्री. ना. रातंजनकर यांनी लिहिलेले 'पं. विष्णु नारायण भातखंडे', प्रा. र. पं. कंगले अनुवादित 'रस-भाव-विचार' व 'दशरूपक विधान' (भरतनाट्यशास्त्र – रससिद्धान्तविषयक अध्याय ६ व ७ आणि नाट्यशास्त्रविषयक अध्याय १८ व १९ ची भाषांतरे), श्री. श्री. ह. देशपांडे अनुवादित 'महाराष्ट्राचे संगीतातील कार्य,' श्री. बा. गं. आचरेकर लिखित 'भारतीय संगीत व संगीतशास्त्र', डॉ. गो. के. भट अनुवादित विशाखदत्ताचे 'मुद्राराक्षस,' डॉ. शं. अ. टेंकशे लिखित 'रागवर्गीकरण,' प्रा. ग. ह. तारळेकर अनुवादित 'संगीत रत्नाकर' भाग १, डॉ. बी. सी. देव लिखित 'भारतीय वाद्ये,' श्रीमती रोहिणी भाटे अनुवादित 'मी इझाडोरा' व प्रा. अशोक रानडे अनुवादित 'स्ट्रॅविन्स्कीचे सांगीतिक सौंदर्यशास्त्र' ही पुस्तके प्रकाशित केली आहेत. भरतमुनीचे नाट्यशास्त्र (संगीतविषयक अध्याय २८) शार्ङ्गदेवाचे 'संगीतरत्नाकर' भाग २, नंदिकेश्वराचे 'अभिनयदर्पण,' भामहाचे 'काव्यालंकार,' आनंदवर्धनाचे 'ध्वन्यालोक,' दण्डीचे 'काव्यादर्श,' कवि हालाची 'गाथा सप्तशती,' कवि बिहारीची 'सतसई' जयदेव कवीचे 'गीतगोविन्दम्,' भारत के. अय्यर यांचे "Kathakali" इत्यादी

ग्रंथांची भाषांतरे मंडळाच्या वतीने क्रमाने प्रकाशित व्हावयाची आहेत. याशिवाय, श्री. पार्वतीकुमार संपादित 'तंजावर नृत्य प्रबंध', डा. भा. कृ. आपटे संपादित "Maratha Wall Paintings", डॉक्टर सौ. श्यामला वनारसे लिखित 'सांगीतिक मानसशास्त्राची मूलतत्त्वे' इत्यादी ग्रंथही लवकरच मंडळाच्या वतीने प्रकाशित होणार आहेत.

४. मंडळाने स्वतः प्रकाशित केलेल्या व करावयाच्या ललितकलाविषयक ग्रंथांखेरीज तज्ञ लेखक व कलाकार आणि कलासंस्था यांना कलाविषयक संशोधनासाठी व प्रकाशनासाठी अनुदानेही मंडळाने दिली आहेत. श्री. ह. वि. दात्ये यांची 'गायनी कळा', श्री. निखिल घोष यांचे 'रागतालाची मूलतत्त्वे' व 'अभिनव स्वरलेखन पद्धती' (इंग्रजीत व मराठीत) प्रा. अशोक दा. रानडे यांचे 'संगीताचे सौंदर्यशास्त्र', पं. बाळकृष्ण कपिलेश्वरी यांचे 'श्रुतिदर्शन' व 'स्वरप्रकाश', डॉ. ना. ग. जोशी यांचे 'मराठी छंदोरचनेचा विकास', श्री. बा. र. देवधर यांनी लिहिलेले 'कै. विष्णु दिगंबर पलुस्कर यांचे चरित्र' व 'थोर संगीतकार' इत्यादी ग्रंथांच्या प्रकाशनाकरिता मंडळाने सुयोग्य अनुदाने दिली आहेत. गांधर्व महाविद्यालयाच्या 'संगीत कलाविहार' या मासिकालाही गेली अनेक वर्षे मंडळाचे अनुदान दिले जात आहे.

५. स्वरलयताल ही संगीताची त्रिपुटी आहे. लयविचार भारतीय वेदांगांपासूनचा आहे आणि लयक्रम हा विषय व्याकरण, छंद, काव्यालंकार व नाट्य या सर्वांशी संबंधित आहे. परंतु लयतालाच्या शास्त्रीय सिद्धान्तपरंपरेचा विचार करणारा ग्रंथ उपलब्ध नाही. त्या त्रुटीची भरपाई डॉ. शरच्चंद्र विष्णु गोखले यांच्या या 'लयतालविचारा'ने करवून देण्यामध्ये मंडळाला आनंद होत आहे. डॉ. गोखले यांनी वैज्ञानिक तर्कभूमिकेवरून भारतीय परंपरेचे अनेकांगी अवलोकन केले आहे. सामसंगीतापासून प्रचलित संगीतापर्यन्तच्या कित्येक विचारांचा आणि क्रियांचा सोदाहरण अन्वय लावण्याचा प्रयत्न केला आहे आणि इतिहासालाहि प्रामाण्यविवेक लावला आहे. प्रस्तारादि दुर्लक्षित विषयांची चिकित्सा करून त्यांची उपयुक्तता दाखविली आहे. कित्येक समीकरणे तयार करून दिली आहेत. भौतिक आणि कर्णविषयक ध्वनिविज्ञान, शास्त्रीय श्रवण-क्रियाविचार, प्रमाणभाषा आणि बोलीभाषा यांमधील भेदविचार, फार्सी छंदशास्त्र, द्रविड ताल-पद्धति, पाश्चिमात्य संगीतांतील पॉलिफोनी, हार्मनी, डायनामिक्स व रिदम, अशा कित्येक संबंधित विषयांतील आवश्यक तेवढी माहिती दिली असून तुलनात्मक विवरणही केले आहे. संगीत-परिभाषेचे स्पष्टीकरण करून अनेक व्याख्याहि तयार केल्या आहेत. आधारग्रंथांची यादी देऊन प्रदीर्घ सूची केली आहे आणि त्या सूचिमध्ये संज्ञांचे नाना अर्थहि अवश्य तेथे दिले आहेत. अनुभव, वाचन आणि मनन यांच्या आधारावर 'हेतुमत् विनिश्चय' सांगणाऱ्या या ग्रंथामध्ये पुष्कळ भाग नवीनच आलेला आहे. परिश्रमपूर्वक लिहिलेला हा 'लयतालविचार' दीर्घकाळापर्यंत अभ्यासकांना उपयुक्त ठरावा अशी मंडळाची इच्छा आणि आशा आहे.

वाई.
कार्तिकी एकादशी, ९ कार्तिक शके १९०१.
दिनांक ३१ ऑक्टोबर, १९७९.

लक्ष्मणशास्त्री जोशी
अध्यक्ष,
महाराष्ट्र राज्य साहित्य-संस्कृति मंडळ.

आभार

महाराष्ट्र राज्य साहित्य-संस्कृति मंडळानें या पुस्तकाच्या प्रकाशनाची जबाबदारी घेतली नसती तर त्याचें हस्तलिखितहि झालें नसतें. म्हणून मंडळाचे आणि त्याच्या सदस्यांचे आभार मानणें हा येथें केवळ उपचार राहिलेला नाहीं. तो मनःपूर्वक ऋणनिर्देश आहे.

श्री. वा. ह. देशपांडे यांच्या आग्रहामुळेंच लेखणी कामाला लागली. पुस्तकनिर्मितिचें श्रेय त्यांचेंच आहे. त्यांचे आभार मानलेले त्यांना आवडणार नाहीं म्हणून केवळ उल्लेखावरच भागवणें प्राप्त आहे.

ज्यांच्या मूळप्रेरणेमुळें सुरुवात झाली ते प्रो. भा. ब. देशपांडे फक्त पहिलीं सोळा पृष्ठें वाचू शकले. त्यांच्या हयातींत छपाई पुरी झाली असती तर मोठें समाधान त्यांना मिळालें असतें. त्यांचें स्मरण एवढेंच काय तें माझ्यापाशीं उरलें आहे.

आपण जें लिहिलें त्याचा कोणास कांहीं उपयोग होणार आहे काय याची काळजी होती (आणि आजहि आहे); परंतु त्याबाबद सल्ला देणारा कोणी ज्येष्ठ विद्वान् माझ्यासारख्या अज्ञातवासीयाला परिचित नव्हता. म्हणून चाळीसएक वर्षापूर्वीच्या थोड्याफार ओळखीच्या बळावर प्रो. न. र. फाटक या चतुरस्र संगीतज्ञ विद्वानाला हस्तलिखित दाखवलें. त्यांनीं तें लक्षपूर्वक बारकाईनें वाचलें आणि स्वतः होऊन प्रस्तावना लिहिण्याची तयारी दाखवली; ती वांटणी आधींच ठरली आहे असें श्री. वा. ह. देशपांड्यांकडून ऐकतांच "तर मग मी प्रुफें तपासतों" असे ताड्कन उद्गार काढले. छपाई चालू झाल्यावर "विष्कंभका"पर्यंतचा भाग त्यांनीं पुन्हांपुन्हां छेडछाड करीत वाचला आणि मोकळेपणानें समाधान व्यक्त केलें. नंतरचा भाग पाहणें त्यांना अजून शक्य झालें नाहीं, परंतु त्यांचें मत ही मला संजीवनीच ठरली.

असाच उत्साह प्रो. बा. र. देवधर यांनीं दाखविला; केवळ 'विषयानुक्रमा'चें हस्तलिखित श्रवण करूनच "इट्स अ गुड कॉण्ट्रिब्यूशन" (ही एक चांगली भर पडली) असे उत्स्फूर्त उद्गार काढले. त्या प्रोत्साहनाचें महत्त्व संगीतक्षेत्रांत मोठें आहे.

त्या सुरुवातीच्या साशंक अवस्थेमध्यें, "लिहा हो तुम्हीं, निदान आम्हीं तरी वाचूं" म्हणून धीर देणाऱ्या श्री. वामनराव सडोलीकर, श्री बाळकृष्णबुवा कपिलेश्वरी, श्री. वसंतराव राजोपाध्ये, प्रो. रं. रा. देशपांडे, प्रो. अ. ग. मंगरूळकर, अशा स्नेह्यांचेहि आभार मानतों. त्यांच्याप्रमाणेंच उत्तेजन देणारे कितीएक जण या नऊ वर्षांत हें जग सोडून गेले. मनहर बर्वे, मास्तर कृष्णा, नाना फाटक, यांजपासून जी ओळ सुरू झाली ती परवां प्रो. द. वा. पोतदारांपर्यंत. "हमारे बारेमें क्या लिखोगे?" असें विचारणारे अशिक्षित अडाणी प्रसिद्ध अप्रसिद्ध स्त्रीपुरुष स्नेही आणि गुरुजन गेले. माझे वडीलहि या काळांत गेले. त्या सर्वांचें माझ्यावर मोठें ऋण आहे.

पुस्तकाची छपाई सुरू झाल्यावर कांहीं अकल्पित योगानें श्री. ह. वि. मोटे आणि सौ. कृष्णाबाई मोटे यांची ओळख झाली, स्नेह जुळला. या पुस्तकाच्या कामीं त्यांचा अप्रत्यक्ष

हातभार लागला आहे हें ऐकून त्यांनां मोठेंच आश्चर्य वाटेलः पण त्यांनीं प्रसिद्ध केलेल्या माझ्या कांहीं मजकुरामुळेंच अनेक अपरिचित ज्येष्ठ मान्यवर माझ्यावर अकारण लोभ करूं लागले, त्यांच्याशीं माझ्या वादचर्चा झाल्या (आणि अजूनहि होतात), आणि त्यांतून पुस्तकांतील कांहीं भागामध्यें फेरफार करण्याची प्रेरणा मिळाली.

श्री. गं. दे. खानोलकर यांच्यामुळें संदर्भाधार आणि सूचि यांनां सध्यांचें स्वरूप आलें. वापरलेल्या सर्व साधनांची यादी द्यावीच, तें पुढीलांसाठीं आपलें कर्तव्यच आहे; यादी मोठी झाली तरी संकोच धरूं नये किंवा उपहासाची भीति बाळगूं नये : खरी साधनभूत झालेली यादी कोणती आणि केवळ फुगवलेली यादी कोणती हें त्या विषयांतील तज्ञांनां सहज उमगतें; हें त्यांनीं पटवून दिलें. त्याचप्रमाणें सूचिबद्दलहि सल्ला दिला : अशा मोठ्या विषयव्यापाच्या आणि अशा प्रकारच्या नव्या हाताळणीच्या, अस्पृष्ट क्षेत्रांतील पुस्तकामध्यें केवळ शब्दांची यादी नसावी तर व्याख्या, प्रतिशब्द, नानार्थ, शब्दश्लेष दाखवणारा भाषापरिभाषासंग्रह असावा आणि त्यानें विषयसूचिचेंहि कार्य साधावें; पृष्ठविस्ताराला घाबरूं नये आणि कोणी पंडितंमन्य म्हणून हिणविलें तरी खंत करूं नये, अक्रोडाचें झाड फारसें कोणी लावीत नाहीं, हें श्री. खानोलकरांनीं आश्वासन-पूर्वक गळीं उतरवलें, त्यांच्या रूपानें एक नवा गुरुलाभच मला झाला.

प्रो. वा. ल. कुलकर्णी, प्रो. म. वा. धोंड आणि कांहीं अंशीं श्री. आ. रा. देशपांडे ('अनिल') व प्रो. मं. वि. राजाध्यक्ष यांच्याशीं झालेल्या चर्चांमध्यें साहित्यक्षेत्रांतील गेल्या तीसएक वर्षांत दृढावलेले कित्येक अपसमज आणि संभ्रम माहीत झाले. लय, छंद, पाठ्य, गेष्टाल्ट, "आकृतिबंध," फार्सी– उर्दूमधील छंद–पद्धति, ऑपेरा, हार्मनी, इत्यादि अनेक विषयांबद्दल खरी साधार माहिती देऊन अनेक भ्रांतींचें झडझडून संमर्जन करणें अवश्य झालें आहे, आणि कोणीतरी वाईटपणा पदरीं घेऊन कां होईना तें केलेंच पाहिजे, नाहींतर संगीत-चिकित्साहि भ्रष्ट होणार, हें तीव्रतेनेंजाणवलें: म्हणून तेवढी पुस्तीदुरुस्ती केली.

द्राविड तालपद्धतिचें मूळ लिहिलेलें वर्णन क्रियानुभवाचें नव्हतें. परंतु माटुंग्यांतील त्यागराज सभेच्या कांहीं तामिळतेलुगुभाषिक सदस्यांचा परिचय होऊन प्रत्यक्ष क्रियानुभव मिळाला, मृदंगम्–घटम् हाताळण्यास मिळाले; तेव्हां धीर येऊन तेवढा भाग वेगळ्या स्वरूपांत लिहिला. याचें कारण असें कीं तो विषय अजून मराठीमध्यें आलेलाच नाहीं.

हे असे फेरफार पुस्तकाच्या शेवटल्या भागांतच विशेष आहेत. ते एरव्हीं झाले केले नसते; परंतु सुरुवातीपासूनच छपाई अतिशय रेंगाळत आणि वारंवार कित्येक आठवडे स्थगित होत चालली. आठशें पृष्ठांचें एक पुस्तक छापण्यापेक्षां शंभर पानांचीं आठ पुस्तकें, आणि तींहि साध्यासोप्या छपाईचीं, छापणें अधिक फायद्याचें असणारच. हा व्यवहार आहे, त्यांत कोणाला दोष देण्यांत अर्थ नाहीं. तरीपण विद्यार्थ्यांचा अभ्यासविचार कधींच थांबत नसतो आणि "पुस्तक शक्य तों सर्वांगीण असावें अशी इच्छा" साहित्य–संस्कृति मंडळानें सुरुवातीसच केलेली होती. बहुतेक मोठे फेरफार पुस्तकाच्या उत्तरार्धाची छपाई सुरूं होण्याआधींच अनेक महिने केले. परंतु क्वचित् स्थळीं थोडासा बदल ऐनवेळींहि करावा लागला. ते फेरफार छोटे असले तरी

छापखान्याला तापदायक असतात; असें असूनहि छपाईचें काम सौजन्य राखून पुरें केल्याबद्दल 'रचना प्रिंटर्स'चे मालकद्वय श्री. राघोबा म्हात्रे आणि श्री. टी. आर. राव यांचे आभार मानतों. प्रेसमधील अनुभविक जुळारी व इतर कामगार यांचाहि कृतज्ञ उल्लेख करतों.

श्री. अरविंद विष्णु मुळगांवकर, सौ. मृणालिनी मुळगांवकर आणि श्री. पु. आ. चित्रे यांनीं सूचिसाठीं चिठ्या जुळवण्याच्या कामीं अनाहूत आणि स्वयंस्फूर्त सहकार्य दिलें. त्यांचे आभार मानतों.

कै. चं. वि. बावडेकर ऊर्फ 'आलमगीर', श्री. बापूराव नाईक, श्री. प्रभाकर जठार, प्रो. सुरेंद्र गजेंद्रगडकर, श्री. राम पटवर्धन, प्रो. अशोक केळकर, प्रो. देवदत्त दाभोळकर, श्री. बाबूराव जोशी, प्रो. श्री. बा. रानडे, यांनीं पुस्तकाचा थोडा थोडा भाग वाचून उत्तेजन दिल्याबद्दल आभारी आहें. परंतु विशेष उल्लेख श्रीमती रोहिणी भाटे–जठार यांचा केलाच पाहिजे. केवळ जिज्ञासेनें म्हणून त्यांनीं पुस्तकाचीं छापून होतील तशीं पृष्ठें आपण होऊन मागून घेऊन त्यांचा चिकाटीनें नेटानें पाठपुरावा आज तीनएक वर्षें चालवला आहे, आणि "सर्व पुस्तक वाचून झाल्याशिवाय इतक्यांत चर्चा नको" असें खऱ्या व्यासंगी व्यक्तिला साजेसें म्हणणें कळवलें आहे. या अकारण सहानुभूतिचें मोल करतां येत नाहीं.

आभार मानण्याइतकेंच क्षमा मागण्याचेंहि महत्त्व असलें पाहिजे. ज्या व्यक्तींवर या पुस्तकांत टीका आहे–कांहींवर कडक टीका आहे–त्यांची क्षमा प्रथम मागितली पाहिजे. टीका व्यक्तिगत नाहीं तर केवळ शास्त्रसंदर्भातच आहे हें त्यांनीं कृपा करून लक्षांत घ्यावें. गुरुजनांवर टीका आहे, सुहृदांवर आहे; ज्यांचा कृतज्ञतेनें उल्लेख केला त्या श्री. वा. ह. देशपांडे, अ. गं. मंगरूळकर, म. वा. धोंड, इत्यादिकांवरहि अगदीं नांव घेऊन केलेली आहे, आणि ती त्यांच्या नजरेलाहि आणली आहे; तरीहि आमचा मित्रभाव कायम आणि वाढताच आहे. हें मुद्दाम लिहिण्याचें कारण कीं साहित्यिक लोक हळवे असतात आणि संगीतक्षेत्रांतील नाना भल्याबुऱ्या प्रसंगांचे अनुभव स्वतः घेतलेले आहेत.

श्री. ना. ग. जोशी यांची आजतागायत तोंडओळखहि नाही. "सौंदर्यशास्त्र" वगैरेवरील टीका श्री. अशोक रानडे यांना उद्देशून नाहींच नाहीं, कारण पुस्तक लिहिलें तेव्हां त्यांचें अस्तित्वहि माहीत नव्हतें. उलट, आएस्थेटिक्स आणि सायकॉलजी या विषयांत अलीकडे शास्त्रपूत विचार होत आहे याची जाणीव श्री. रानड्यांमध्यें मला तीव्रतेनें आढळते. आज त्यांचा माझा उत्तम परिचय आहे, आणि जरी माझी टीका त्यांच्या "संगीताचें सौंदर्यशास्त्र" या पुस्तकाला लागू पडते तरी तिचा ते विपरीत अर्थ करणार नाहींत याची खात्री आहे. श्री. अरविंद मुळगांवकर यांच्या 'तबला' या पुस्तकाच्या पहिल्या भागावर तर मी जाहीर टीका केली होती कीं साहित्यिक आणि सौंदर्यशास्त्री शब्दपंडित यांच्या आहारीं जाऊन त्यांनीं आपला सिद्धान्त-भाग चुकीचा लिहिला आहे, व्याख्या आणि हिशेबहि त्यामुळें चुकले आहेत. पण ती टीका केल्याशिवाय मला रहावणार नाहीं हें ऐकूनच-आणि ऐकूनहि-तर त्यांनीं मला पुस्तकाचें उद्घाटन करण्यासाठीं आग्रह केला. हा दिलदार वादक आज माझा समानधर्मा स्नेहीच बनलेला आहे.

यानंतर क्षमा वाचकांची मागितली पाहिजे. पुस्तकांत केलेल्या फेरफारांमुळें पृष्ठसंख्या आवांक्याबाहेर जाईल या भीतिनें कांहीं भाग गाळला. फार्सी छंदःशास्त्रांतील मक्‌तूबचा म्हणजे लिप्याधारित (लिखित) भाग गाळून फक्त मल्फ़ूझ म्हणजे उच्चारित भाग ठेवला, कारण तोच लक्ष्य होता आणि मक्‌तूब दुसरीकडे कोठेंतरी वाचकांनां आढळूं शकेल. भौतिक ध्वनि-विज्ञान आणि श्रुतिपांडित्य हा भाग गाळला : तो 'भारतीय संगीत १' च्या द्वितीयावृत्तिच्या संपादकीय लिखाणांत येऊं शकेल. महाराष्ट्रांतील संगीतेतिहासाचा भाग गाळला कारण त्याबद्दल अस्सल कागदपत्रांच्या आधारावरचें पुस्तक वेगळें करणें आहे. व्याकरणमहाभाष्याच्या पहिल्या भागाची केवळ नांवनिशाणी ठेवली, कारण त्याचा संदर्भ खुलासेवार सांगणें मोठें विस्ताराचें झालें असतें. प्रस्तार आणि तालपरणें यांचीं कित्येक समीकरणें आणि उदाहरणें त्याच कारणासाठीं गाळलीं. 'उपसंहारा'चा कांहीं भाग 'तालविवेक' मध्यें घेतला आणि ऊर्वरित उपसंहार नाममात्र ठेवला. यामुळें पुस्तकाचा जो थोडाफार असेल तो बांधीवपणा शेवटीं शेवटीं ढिला होतो त्याला इलाज नव्हता; त्याबद्दल वाचकांनीं क्षमा करावी.

पुस्तक मुळांत ऑगस्ट १९७० पासून २ नोव्हेंबर १९७० पर्यंत लिहिलें. नंतर अनुबंध आणि इतर कांहीं भाग घालून एप्रिल–मे १९७१ पर्यंत पुरें केलें, आणि जून १९७१ मध्यें मंडळानें तें स्वीकारलें. त्यावेळीं संदर्भग्रंथ हाताशीं नव्हते, १९३० पासून १९७० पर्यंतच्या वह्या; टिपणें, चिठ्याचपाट्या, नोंदी, यांचाच आधारसंदर्भ होता. आणि आधारांच्या यादींत दिलेले बहुतेक ग्रंथ त्या काळांतच वाचलेले होते. पुढें हळूंहळू कांहीं ग्रंथ पुन्हां पहावयास मिळाले तर उलट कांहीं अजून उपलब्ध झाले नाहींत. उदाहरणार्थ, 'तालदशप्राणदीपिका' आणि 'आर्यभटीय' हे एकानंतर एक पण अवकाशानें मिळाले. आणि त्यामुळें मात्रेचा सेकंदांत हिशेब तीन ठिकाणीं विखुरला गेला. कांहीं सूत्रें, ब्राह्मणें, 'वैदिक संगीत' आणि 'राधागोविंद संगीतसार' हे १९७७ च्या आधीं मिळाले नाहींत. 'म्यूझिक ऑफ हिंदोस्तां,' रत्नाकराच्या अड्यार आवृत्तिचा तिसरा चौथा भाग, वगैरे अजून मिळाले नाहींत. पुस्तक छापत असतांनां तत्त्वज्ञान कोश प्रसिद्ध झाला, संस्कृति कोश पुरा झाला, विश्वकोशाचा एक भाग प्रसिद्ध झाला, पण त्यांचा उपयोग करतां आला नाहीं. उलट, गुजराती रणपिंगल, आचरेकरांचें भारतीय संगीत व स्वरशास्त्र, रानड्यांचें संगीताचें सौंदर्यशास्त्र, पाटणकरांची सौंदर्यमीमांसा, असे कांहीं ग्रंथ वाचले पण त्यांचा उपयोग नकारात्मकच होण्याजोगा होता. अशीं अनेक उदाहरणें देतां येतील. परिणामीं, संदर्भाधारसाधन-सूचि ही फारशी बदलून फायदा नव्हता.

मात्र एकूण जीं नऊ वर्षें गेलीं त्यांमध्यें कांहीं नवी माहिती नवे आधार मिळाले, कांहीं अपूर्णता आढळली आणि कांहीं चुका सांपडल्या. त्यांचा फायदा वाचकांस देणें अवश्य आणि महत्त्वाचें होतें. म्हणून ठरवलें कीं रूढिप्रमाणें केवळ 'कानामात्रांचें शुद्धिपत्र' न देतां (तें तर अफाट झालें असतें), 'शुद्धि–सुधारणा' करावी. अशा प्रकारें जो भाग झाला त्याला 'परिशिष्ट २' जरी म्हणावें लागलें तरी तो पुस्तकाचा एक आवश्यक अनुबंधच झाला आहे.

'शुद्धि–सुधारणा' तपासणारांनां पटेल की गेल्या नऊ वर्षांमध्यें माझे विचार आणि माझी मतें बदललीं नाहींतच, उलट पूर्वीहून अधिक ठाम झालीं आहेत आणि त्यांनां अधिक आधार मिळाले आहेत.

आपलें काम आपण नेकीनें इमानानें करावें एवढाच हेतु या सर्वांत होता. पण त्यामुळें रचनेला शेवटीं शेवटीं जो विस्कळितपणा आला त्याबद्दल वाचकांनीं क्षमा करावी.

तरीहि कित्येक प्रमाद अजून राहिलेले मला स्वतःला आढळतात; शोधक बुद्धिला तर आणखी पुष्कळ दिसतील. तेव्हां 'शेवटची विनवणी' :

ग्रन्थे चास्मिन् कुत्रचित् चेदबद्धं
व्याख्यातुर्वा मुद्रकस्य प्रमादात्,
हित्वाऽसूयां शोधयन्तोऽनुकम्पा--
-वन्तो मन्तुं क्षन्तुमर्हन्तु सन्ताः.

५, शिवशक्ति, ६०E दादर,
मुंबई ४०० ०१४.

श. वि. गोखले
शुक्रवार, २ नोव्हेंबर १९७९

ग्रंथपरिचय

डॉ. शरच्चन्द्र विष्णु गोखले यांच्या 'लयतालविचार' या प्रचंड ग्रंथाला प्रस्तावना लिहितांनां मला स्वतःच्या अपात्रतेच्या जाणीवेमुळें तितकाच प्रचंड संकोच वाटतो. स्वत: एक गायक असल्यामुळें, तीन थोर घराण्यांची घरंदाज तालीम दीर्घकाळ घेतल्यामुळें, स्वर लय ताल यांची जाणीव जरी मला असली तरी हा ग्रंथराज वाचतांनां माझें संपूर्ण गर्वहरण झालें आहे. परंतु या ग्रंथाच्या उपक्रमामध्यें माझा अल्पसा हातभार लागल्यामुळें हें जोखड वाहणें कितीहि अवघड असलें तरी टाळतां येत नाहीं. या ग्रंथांत आलेल्या अनेक प्रमेयांची, मतांची, उपपत्तींची, कसून तपासणी व्हावी या उद्देशानें मी आपली प्रस्तावना तरी अगदीं परखडपणें लिहावी, "शिफारिसी-पेक्षां परीक्षण अधिक व्हावें, मतैक्यापेक्षां मतभेद अधिक दाखवावे, व्यक्तिगौरवापेक्षां टीका अधिक करावी" असा डॉ. गोखल्यांचा आग्रह आहे. पण हें काम माझ्या आवांक्याबाहेरचें आहे असें प्रथमच सांगून टाकलेलें बरें. त्यामुळें ही प्रस्तावना बहुंशीं परिचयस्वरूपाचीच राहील. अर्थात् तिच्यांत कांहीं मतभेद येतील पण ते फार थोडे. कांहीं माझे स्वतःचे अंदाज येतील पण ते डॉ. गोखल्यांच्याच लिखाणावरून सुचलेले.

डॉ. गोखल्यांचा परिचय करून देणेंहि अवघड वाटतें. 'व्यक्तिला अजीबात महत्त्व देऊं नये' असें ते बजावतात. शिवाय आमची पहिली ओळख झाली त्याला बारा वर्षें लोटलीं असलीं तरी आम्हां दोघांचा संबंध केवळ संगीतविषयापुरताच. त्यांचें सहासष्ठ वर्षांचें आयुष्य अनेक वळणांवळणांनीं, चढउतारांनीं आणि स्थलान्तरांनीं गेलेलें आहे आणि त्याला कित्येक भिन्नभिन्न बाजू आहेत.

साहित्यसंगीतकलादि विषय आणि भौतिक विज्ञान या दोन्ही भिन्न क्षेत्रांतील संस्कार त्यांच्यावर बालपणापासूनच होत गेले. फार थोर साहित्यिक, कलावंत आणि वैज्ञानिक त्यांनां अगदीं जवळून पाहण्यास मिळाले आणि त्यांच्याकडून कांहीं ना कांहीं घेण्यासहि मिळालें. सोळाव्या वर्षीच १९२९ मध्यें त्यांनीं–जवळजवळ घरचेंच असलेल्या–'सृष्टिज्ञान' मासिकांत भौतिक विज्ञानविषयक लेख लिहिण्यास सुरुवात केली आणि सातत्यानें अनेक वर्षें हें लेखन चालवलें. ते सर्व लेख एकत्र केले तर या ग्रंथाएवढा संग्रह होईल. सुमारें १९४० मध्यें त्यांनीं मराठी लेखन जें अजीबात थांबविलें तें १९७० मध्यें हा ग्रंथ लिहीपर्यंत. म्हणजे तीस वर्षें सुस्त पडलेल्या त्यांच्या लेखणीला चालना देणारा हाच ग्रंथ ! १९७५ मध्यें प्रसिद्ध झालेल्या "विश्रब्ध शारदा खंड २" च्या संगीतविभागाची टीकाटिप्पणी १९७४ मध्यें जी त्यांनीं केली आणि जी सर्वांच्या कौतुकाचा विषय झाली, ती त्या ग्रंथाचे संचालक श्री. हरिभाऊ मोटे यांच्याइतक्याच माझ्याहि भिडेखातर, याचा मला आनंद आहे. तो ग्रंथ जरी आधीं प्रसिद्ध झालेला असला तरी डॉ. गोखल्यांचा पहिला ग्रंथ 'लयतालविचार' हाच आहे.

विज्ञान आणि संगीत या दोन्ही क्षेत्रांत रमणें आणि तीं क्षेत्रें भिन्न न समजतां त्यांच्यामधील सार पाहणें, हें डॉ. गोखले यांचें एक आगळें वैशिष्ट्यच होय. लहानपणीं त्यांनां

भास्करबुवांचे शागीर्द दत्तात्रेय रामचंद्र ("दत्तोबा") बागलकोटकर यांची शिकवण होती. पण आवाज फुटल्यावर त्यांनी सारंगी जवळ केली आणि लयतालाचें अधिक ज्ञान घेऊन गुलाम जाफर, मुनीरखां व बुंदूखां यांचे क्रमानें गंडे बांधून घेतले. पुण्यामुंबईतील आणि नंतर उत्तरहिंदुस्थानांतील जीवनांत कोणकोणत्या थोर स्त्रीपुरुष कलावंतांशीं त्यांची विशेष घसट झाली याचा कांहीं अंदाज 'विश्रब्ध शारदे'तील टिपणांवरून आणि या ग्रंथांतील कांहीं निसटत्या उल्लेखांवरून सहज बांधतां येईल. जर्मनीमधील वास्तव्यामध्यें त्यांनीं पश्चिमी संगीताचें साक्षेपानें शिक्षण घेतलें. तीसएक वर्षांपूर्वी इंदौर येथें विज्ञानाध्यापक असतांनां तंबोऱ्यांतील अंतर्नाद, श्रुतिस्वर, आणि अठ्ठेचाळीस सुरांची पेटी यांजबद्दल विज्ञानभूमिकेवरून त्यांनीं संशोधन केलें त्याचा किंचित् उल्लेख या ग्रंथामध्यें ओघानें आलाच आहे. चाळीसएक वर्षांपूर्वी विजापुरच्या गोलघुमटाचें नाददृष्ट्या विश्लेषण आर्किऑलजिकल डिपार्टमेंटनें करवून घेतलें त्यांत डॉ. गोखले यांचा वांटा होताच. पण या सर्व त्यांच्या हौसेच्या गोष्टी. त्यांचा मुख्य विषय (आणि त्यांच्या भाषेंत 'पोटापाण्याचा धंदा') म्हणजे प्रायोगिक भौतिक विज्ञान आणि एंजिनियरिंग. या दोन्ही वेगवेगळ्या पण समांतर विषयाचे ते वेगवेगळे 'डॉक्टर' आहेत. ते 'डॉक्टर-इंजेनियोर' म्हणजे डॉक्टर ऑफ एंजिनियरिंग आहेत आणि 'डॉक्टर रेरुम नाट्टरालियुम' म्हणजे डॉक्टर ऑफ सायन्सहि आहेत. अर्थात् 'एम्. एससी.' वगैरे तर आहेतच. त्या विषयांमधील त्यांचे पन्नासएक संशोधननिबंध युरोपमधील नियतकालिकांत प्रसिद्ध झाले आहेत, आणि इतरांच्या संशोधनांचें मार्गदर्शनहि त्यांनीं केलेलें आहे. कॉलेजांत प्राध्यापक, सरकारी संशोधनशाळेंत शाखाप्रमुख, यंत्रउपकरणव्यापारांत नौकर, कारखान्यांत उमेदवार, मजूर, एंजिनियर, व्यवस्थापक, भागीदार, मालक, उद्योगधंद्यांतील तंत्रसल्लागार, अशा अनेक विविध अवस्थांतून आणि भूमिकांतून ते गेलेले आहेत. अर्थात् वेगवेगळ्या प्रांतांतील समाजांचे वेगवेगळे थर त्यांनीं जवळून पाहिले आहेत, त्यांच्याशीं जवळीक साधली आहे. म्हणून कीं काय, पाणिनि–ग्यालीलियोपासून अमीर हैदर खानपर्यंत असंख्यजणांना ते आपले गुरु मानतात. या सर्वांचा परिणाम त्यांच्या विचारदृष्टिवर झालेला असणारच. पण या 'लयतालविचारा'चें प्रथम श्रेय ते आदरानें देतात माझे मित्र कै. भास्कर बळवंत (बाबासाहेब ऊर्फ बीबी) देशपांडे यांनां.

महायुद्धाआधीं मुंबईत रामनारायण रुइया कॉलेज निघालें, त्याच्या फिझिक्स शाखेचे प्रमुख प्रो. भा. ब. देशपांडे होते आणि गोखले एक प्राध्यापक होते. एका खेळीमेळीच्या वादप्रसंगीं देशपांड्यांनीं त्यांनां विचारलें कीं आपल्या संगीताचें डायनामिक्स काय. डॉ गोखले सांगतात कीं "त्या वेळीं बीबींना संगीतांत कांहीं गम्य नव्हतें आणि डायनामिक्सचा संगीतपरिभाषेंतील अर्थ मला माहीत नव्हताः 'गतिशास्त्र' हेंच आम्हां दोघांच्या मनांत होतें. पण त्या प्रश्नानें मी एकदम भानावर आलों आणि आपण आजवर ऐकलें वाचलें शिकलें तें सारें उथळ, हें लख्ख दिसलें...गति हीच संगीतांत मुख्य, आणि संगीताचें गतिशास्त्र 'अडाणी' बुझुर्गांजवळच आहे, हें हळूहळू समजूं लागलें. त्यांची आधीं असलेली ओळख वाढवली...माझे प्रश्न बुझुर्गांनां समजूं लागले आणि त्यांच्या वेगवेगळ्या उद्गारांचा अन्वय मला लावतां येऊं लागला. दत्तोबा नेहमीं भाषासंगीत, संगीतभाषा हे शब्द वापरीत त्यामागें त्यांची कांहीं अस्पष्ट विचारभावना असली पाहिजे हें उमजलें...मूळ ग्रंथ स्वतः वाचावयाचे तर संस्कृतचा अभ्यास हवा,

आणि शाळेनंतर संस्कृतचा संबंध संपलेला; म्हणुन लघुकौमुदीपासून सुरुवात केली...आणि मग हळूहळू एक अफाट विचारभांडार समोर आलें...पण दीर्घकाळ नंतर पुन्हां मुंबईला परतलों तेव्हां...सगळेंच बदललेलें...जुन्या ओळखीच्या चार डोक्यांपलीकडे जाणेंयेणें राहिलें नाहीं म्हणून कीं काय, बीबींची जुनी मैत्री दाट झाली; तेव्हांनां ते इलेक्ट्रॉनिक स्वरनिर्माणाकडे वळले होते. एकमेकांचें विचारसंक्रमण नीट व्हावें म्हणून त्यांच्याच सांगीवरून त्यांच्यासाठीं पांच टिपणवह्या केल्याः एक लयतालाबद्दल, एक स्वरश्रुतिरागरागिण्यांबद्दल, एक सारंगीबीन–पखवाजतबला यांजबद्दल, एक चीजबंदीष–कवितांबद्दल आणि एक गायनाबद्दल. सर्वांत मिळून बीबींच्या गतिशास्त्रविषयक प्रश्नाचें उत्तर शोधण्याचा प्रयत्न होता."

कै. प्रो. देशपांडे माझे स्वतःचे शाळेंतले गणिताचे शिक्षक होते आणि त्यांच्या संगीतविषयक वैज्ञानिक संशोधनामुळें त्यांनां शेवटपर्यंत मी गुरुस्थानींच मानीत होतों. वर उल्लेखिलेल्या वह्यांपैकीं पहिली वही त्यांनीं मला दाखवली आणि या माणसाचा तुम्हीं अवश्य उपयोग करून घ्या अशी भलावण केली. मी अशांच्या शोधांतच असतों, पण डॉ. गोखल्यांशीं माझी प्रत्यक्ष ओळख फार नंतर झाली. ती १९६८ सालच्या एका परिसंवादांत. त्याचें सप्रयोग सगायन सवादन भाषण तेथें ऐकलें आणि संगीताला एक वैज्ञानिक लाभला म्हणून आनंद झाला. परिचय हळूहळू जसा वाढत गेला तशी डॉ. गोखल्यांच्या विस्तृत चौफेर सखोल व्यासंगाची, मूलगामी शोधक वृत्तिची आणि विविधांगी प्रत्यक्ष अनुभवाची कल्पना येत गेली. त्या वहीच्या विषयावर त्यांच्याकडून एक ग्रंथच लिहून घ्यावा असा मी चंग बांधला. कांहीं आढेवेढे घेतल्यावर १९७० च्या अखेरीला त्यांनीं हा 'लयतालविचार' मला दिला. महाराष्ट्र राज्य साहित्य–संस्कृति मंडळानें माझी कल्पना लगेच उचलून धरली याबद्दल मंडळाला धन्यवाद द्यावे तेवढे थोडेच आहेत. १९७३ मध्यें छपाई सुरू झाली. छापखान्याच्या दीर्घसूत्री दिरंगाईमुळें लेखनकालापासून नऊ वर्षांनीं कां होईना, हा ग्रंथ आता प्रसिद्ध होत आहे.

पुस्तकाची 'अपूर्वता', 'फल' आणि 'उपपत्ति' यांचा ऊहापोह मी प्रस्तावनेंत करावा असा मानस होता. पण तें काम निदान मला तरी जमणें कठिण आहे.

पुस्तकाचें नांव 'लयतालवादन' नसून 'लयतालविचार' आहे. तालवादनावर मराठींतील पहिलें पुस्तक पुरुषोत्तम गोपाळ ऊर्फ अण्णासाहेब घारपुऱ्यांचें 'तालादर्श' (१८६५). त्यानंतर तालवादनावर अनेक पुस्तकें झालीं, त्यांच्या लेखकांमध्यें मुरारबा गोंविकर, गोविंदराव बुऱ्हाणपुरकर, दत्तोपंत जोशी असे नामवंतहि होते. त्या सर्वांचा मुकुटमणि शोभेल असा श्री. अरविंद विष्णु मुळगांवकर यांचा 'तबला' हा साडेचारशें पृष्ठांचा ग्रंथ १९७५ मध्यें महाराष्ट्र विद्यापीठ ग्रंथनिर्मिति मंडळानें प्रसिद्ध केला. पाठ्यपुस्तक या नात्यानें त्याला मर्यादा पडणें साहजिकच होतें, तरी इतर कोणाहि पूर्वलेखकापेक्षां अधिक खोलांत जाऊन मुळगांवकरांनीं चिकित्सा केली आहे; तालशास्त्राच्या मूळ सिद्धांतांचा परामर्श घेतला आहे; "तबल्याची रचना व देखभाल तपशीलवार दिली आहे; वादनक्रियेचे बारकावे टिपून समजावून दिले आहेत; तालपरणांचा प्रचंड संग्रह केला आहे; बरीच ऐतिहासिक माहिती जमा केली आहे; वेगवेगळ्या घराण्यांच्या बाजांचा ऊहापोह केला आहे; जुन्यानव्या वादकांची चरित्रात्मक माहिती कष्टानें

गोळा केली आहे; तबलावादनाचें नाददृष्टयां रसग्रहण मार्मिकपणें केलें आहे; आणि नवनिर्मिति-बद्दल नवे विचार स्पष्टपणें मांडले आहेत. " –या माझ्या मताशीं डॉ. गोखले संपूर्णपणें सहमत आहेत याचा पुरावा म्हणजे, वर दिलेलें अवतरण त्यांच्याच सप्टेंबर १९७६ मधील पत्रांतील आहे.

परंतु 'तबला' या ग्रंथाचा पहिला पाऊणएकशें पृष्ठांचा सिद्धांतभाग अग्राह्य आणि अशास्त्रीय आहे असेंहि डॉ. गोखले यांचें मत आहे आणि त्या ग्रंथाच्या उद्घाटनाच्या मुख्य भाषणांत त्यांनीं तें–श्री. मुळगांवकरांनां आधीं कळवून, त्यांची अगदीं खेळीमेळीच्या खुषीची परवानगीच नव्हे तर तशी आग्रही सूचना स्वीकारून–निर्भीडपणें बोलूनहि दाखविलें होतें. –यामध्यें डॉ. गोखले यांच्या चिकित्सक वृत्तिइतकेंच श्री. मुळगांवकरांच्या दिलदारीचें कौतुक केलें पाहिजे. किंबहुना अशा आजकाल दुर्मिळ झालेल्या दिलदारीचें कौतुक करावें तेवढें थोडेंच.–अशी निर्भीड टीका डॉ. गोखल्यांना साधते ती त्यांच्या क्रियायुक्त व्यासंगामुळें हें खरेंच, पण तो तपशील त्यांनां नेमका दिसतो याचें कारण त्यांची वैज्ञानिक दृष्टि हें अधिक खरें.

वैज्ञानिक दृष्टिकोणांतून स्वतः वैज्ञानिक असलेल्यानें, आणि त्यांतहि प्रायोगिक वैज्ञानिकानें, लिहिलेले ग्रंथ संगीतविश्वांत क्वचितच असतील. आणि विज्ञानाइतकाच संगीताचा व इतर विषयांचाहि व्यासंग असलेला लेखक दुसरा विरळा. ही या ग्रंथाची अपूर्वता पहिल्यानें जाणवते.

डॉ. गोखले तालवाद्यें आणि तालवादन यांनां तीन प्रकरणें देतात. पण त्यांत वादनाच्या विविध आविष्कारांचा केवळ उल्लेख करतात. त्यांचें मुख्य लक्ष मूळसिद्धांत, शास्त्रपद्धति आणि परंपरेचा धागा जुळवणें हें आहे. म्हणून तबला आणि पखवाज हींच रंजक तालवाद्यें म्हणून कां पुढें आलीं याची दीर्घ चिकित्सा ते करतात. त्या निमित्तानें अनेक जातींच्या वाद्यांचा ऊहापोह होतो, कितीतरी नवी माहिती मिळते आणि पुष्कळ जुनी माहिती वेगळ्या रूपांत पुढें येते. त्यांत भौतिक ध्वनिशास्त्रांतील अंतर्नाद, आंस, गाज, घुमारा यांचीहि स्पष्ट कल्पना दिली जाते. 'प्रामाण्यविवेक' हा बहुतांशीं दुर्लक्षिला जाणारा मुद्दा पुन्हांपुन्हां समोर आणून डॉ. गोखले तबल्याची उत्पत्ति, अमीर खुस्रौ इत्यादिकांबद्दलच्या प्रचलित मतांची हजेरी घेतात. प्राचीन ऊर्ध्वक वगैरे वाद्यांतून तबला उत्क्रांत झाला असणें अगदीं साहजिक आहे, तीं वाद्यें सुरेल आणि बोटांनीं वाजविण्याचीं होतीं, उलट आरबी तालवाद्यें काठ्यांनीं बडविण्याचीं होती, हें ते सिद्ध करतात आणि अमीर खुस्रौचें संगीतकार्य जें सांगितलें जातें त्याला साधार निर्विवाद पुरावा कांहीं नाहीं असें म्हणतात. ठेक्यांबद्दलच्या प्रकरणांत एक विशिष्ट तर्कपद्धति लढवून ते गायनवादनाच्या ख्याल ध्रुपद वगैरे नानाप्रकारांबद्दल अंदाज बांधतात. "पुराव्यानें सिद्ध होणारें काय, तर्कानें सिद्धप्राय होणारें काय, असिद्ध म्हणजे ज्याचें खंडनहि करतां येत नाहीं आणि मंडनहि होत नाहीं असें काय, आपला स्वतःचा केवळ अंदाज किंवा आडाखा काय" हें सर्व एकमेकांपासून वेगळें असें स्पष्टपणें ठेवण्यासाठीं त्यांचा आटापिटा असतो. 'तालव्यवहार' या प्रकरणांत त्यांनीं कित्येक पारिभाषिक शब्दांच्या स्पष्ट व्याख्या प्रथमच केलेल्या आहेत. 'तिहाई' 'नऊहक्का' 'मोहरा' 'मुखडा' 'चक्करदार' वगैरे परणें कशीं बांधवीं याचें गणितच त्यांनीं जागजागीं करून दिलें आहे. अशीं समीकरणें आजवर कोणी दिलीं नव्हतीं आणि तशीं तीं द्यावीं हें कुणाला सुचलेंहि नव्हतें. समेच्या ठिकाणाचा क्षण आणि 'पहिली मात्रा' यांजबद्दल ते खुलासेवार विवरण करतात, कारण याबाबत सर्वत्र गैरसमजूत आढळते. हें विवरण प्रत्येकानें मननपूर्वक लक्षांत घ्यावें इतक्या

महत्त्वाचें आहे. संदेहाला जागाच उरूं नये म्हणून ते पहिल्या मात्रेला 'अवसान' या विस्मृति-मध्यें जात चाललेल्या शब्दानें संबोधतात आणि तसें स्पष्ट लिहितात. अपूर्णमात्रिक ठेका हा शास्त्रविहित आहे कीं नाहीं या वादाची प्रायोगिक परीक्षा करून ते हा 'शुष्कवाद' आहे असें ठरवतात. ("साहित्यसंगीतकला वगैरे क्षेत्रांतील अलीकडचे बहुतेक वाद हे केवळ शाब्दिक शुष्क-वाद आहेत, त्यांची चर्चा म्हणजे वृथा कालक्षेप होय," अशी त्यांची एकूण विचारधारणाच झालेली आहे.) सम आणि अवसान हें संगीतांत किती तऱ्हांनीं प्रकट होतें आणि त्याचा विचार किती प्रकारांनीं करतां येतो हेंहि ते दाखवतात. आवर्तन हें तालाच्या दहा प्राणांत कां मानलेलें नाहीं हा नवाच प्रश्न ते उभा करतात आणि त्याचें उत्तरहि शोधून देतात. तें उत्तर असें. "ताल म्हणजे अंगखंडगतिजातियुक्त आवर्तनप्रवण नादक्रम, हा अर्थ येथें आहे. आवर्तन करतां येईल. पण केलेंच पाहिजे असें नव्हे. लयबद्धता ही मुख्य आणि गौण अशी द्विविध प्रकट होऊं शकते आणि मुख्य-गौणांची अदलाबदल करतां येते. तसें करतांनां मूळ योजिलेल्या आवर्तनाचा अमुक-पणा वारंवार स्थगित होतो."

तालवादनाबद्दलच्या इतर सर्व पुस्तकांपेक्षां हा ग्रंथ वेगळा झाला आहे तो या अशा कित्येक बाबतींत. पण तेवढ्यानेंहि संपत नाहीं. तालशास्त्राचीं मूलतत्त्वें इतर ग्रंथांत केवळ कामापुरतीं सांगून सोडून दिलीं जातात, पण डॉ. गोखले त्यांच्यावर अधिक भार देतात, कारण या ग्रंथाचें प्रयोजनच वेगळें आहे.

'मार्ग' आणि 'मार्गी संगीत' यांचा डॉ. गोखल्यांनीं ऊहापोह केला आहे तसा आणि तेवढा दुसऱ्या कोणीच केलेला नाहीं 'मार्ग' या कल्पनेची स्पष्ट कल्पना त्यांनीं सोदाहरण दिली आहे. मात्रा नेमकी केवढी, मात्रा आणि लघु यांचा परस्परसंबंध, इत्यादि मुद्दे त्यांनीं दीर्घ चिकित्सा करून उलगडले आहेत. प्राचीन ज्योतिर्गणितांतील कोष्टकें वापरून मात्रेचा काळ सेकंदांमध्यें काढणें हें काम मोठें अवघड आहे असें मुळींच नाहीं. पण तसें करावें हें सुचणें, तें गणित करणें, आणि आजच्या व्यवहाराच्या दृष्टिनें त्या गणिताकडे पाहून ग्राह्याग्राह्य ठरविणें, हें एकट्या डॉ. गोखल्यांनांच सुचलें आणि साधलें.

मात्रांचें गणित आणि मार्गी संगीत हा भाग मला स्वतःला या ग्रंथामध्यें पहिलाच मह-त्त्वाचा वाटला, कारण शास्त्रज्ञान, ग्रंथावलोकन, गणिती बुद्धि, व्यावहारिक अनुसंधान आणि प्रचलित स्वरलयतालक्रियेचें स्वानुभवाचें ज्ञान हे सर्व डॉ. गोखल्यांचे विशेष त्यांत एकवटलेले दिसतात. म्हणून ही प्रस्तावना लिहिण्याआधीं मी ज्या नोंदी केल्या त्यांमध्यें त्या भागांतील कित्येक पृष्ठें अवतरणें म्हणून घेतलीं होतीं. परंतु विस्तारभयामुळें हात आंखडता घेतला पाहिजे म्हणून थोडक्यांत परामर्श घेतों.

प्राचीन भारतीय शिक्षणपद्धतिमध्यें उच्चार, पठण, व्याकरण, आणि छंद यांचें महत्त्व सर्वांत अधिक आणि प्रथमचें होतें हें डॉ. गोखले बजावतात. (पृ० २२२-२२३) आपला संगीत-विचार हा मूलतः छंदविचारच आहे असा त्यांचा दावा आहे. (पृ ७). गद्यापासून प्रगत संगीतापर्यंत भावित उच्चारक्रमांची एक अखंड श्रेणी आहे हें अनेक स्थळीं अनेक उदाहरणांनीं त्यांनीं दाखविलें आहे व्याकरणांतील अ आ इत्यादि स्वर आणि संगीतांत हल्लीं ज्यांनां आपण सा रे

वगैरे खुणेच्या नांवांनीं ओळखतों त्यांचा म्हणजे "अखंड उच्चारित उच्चनीच नादांचा" संबंध ते जोडतात आणि त्यासाठीं पाणिनि, पिंगल, पतंजली (तिघे इ. स. पूर्व ७०० ते इ. स. पू. १००० ?), "भरत" व दत्तिल (दोघे इ. स. पूर्व ३०० किंवा त्याहि आधीं), व अभिनवगुप्त (इ. स. ९००–१०००) यांचे दाखले देतात. (पृ. २७–२८, २९–३१, ६८–७५, ७८, २२८-२२९, ३८५–३९५ इत्यादि). "सामान्य रोजव्यवहारांतील गद्यांतहि लय असतोच पण त्याला प्रमाणशीरता मुळींच नसते,तर जप वगैरेंमध्यें अगदीं एक–एक–एक अशी अतिशय निबद्ध समान प्रमाणबद्धता असते, आणि संगीतामध्यें रंजक प्रमाणबद्धता असते" असें ते म्हणतात "रंजक प्रमाणबद्धता म्हणजे नियमन असूनहि त्यांत कांहीं वैचित्र्य–वैविध्य साधणारी प्रमाणबद्धता." (पृ. २२६–२२७, ४७३–४८७). ती प्रमाणबद्धता नादाच्या क्रमांत जागजागीं विश्राम घेतल्यामुळें, अथवा नादाच्या उच्चनीचत्वामुळें, अथवा नादाचें बळ कमीअधिक करून, साधतां येईल; बहुधा हीं तिन्ही कृत्यें एकसाथच केलीं जातात. अशी जी ही प्रमाणबद्धता ती लयप्रमाणबद्धता. ती काळानें मोजली जाते आणि त्या मोजणीचें साधन म्हणजे मात्रा. 'एक' मात्रा म्हणजे क, च, ट अशा उच्चारसुकर अक्षराच्या उच्चारणाचा काळ. अर्थात् कोणी अगदीं ऱ्हस्व तर कोणी जरा लांबवलेला असा क, च इत्यादींचा उच्चार करील. तर त्याला कांहीं नियम आहे कीं नव्हे ? डॉ. गोखले सांगतात कीं निदान प्राचीन काळीं तसा नियम होता आणि तो नाट्यशास्त्रांत आहे. निमेष नांवाचें एक काळाचें प्रमाण आपल्या ज्योतिर्गणितांत आहे, तसे पांच निमेष मिळून जेवढा काळ होईल तेवढ्या काळांत एक ऱ्हस्व अक्षर उच्चारावें (किंवा उच्चारतां येतें) आणि ती एक मात्रा. तेव्हां डॉ. गोखले निमेष म्हणजे किती सेकंद ? या प्रश्नाच्या मार्गे लागतात. त्यांनीं आर्यभट पहिला (जन्म इ. सन ४७६), वराहमिहिर (इ. सन ४९०–५८७) आणि भास्कराचार्य पहिला (जन्म इ. सन १११४) यांच्या ग्रंथांचा आधार घेतला आहे. या बाबत ते मला ऑगस्ट १९७९ मध्यें सांगतात:

"वेदांगज्योतिष, ऋक् आणि यजुस् यांतील ज्योतिष, यांत निमेष आढळत नाहीं. अथर्व ज्योतिषांत मात्र निमेष आढळतो. परंतु १ अहोरात्र=३० मुहूर्त=३०×३० त्रुटी =३०×३०×३० कला = ३०×३०×३०×३० लव = ३०×३०×३०×३०× १२ निमेष असें अथर्वगणित आहे, त्यानुसार निमेषमान सुमारें २/२२५ अथवा ०.००९ सेकंद, जवळजवळ एक शंभरांश, सेकंद होतें आणि मात्रा=५निमेष =जवळजवळ एक वीसांश (०.०४५ किंवा २/४५) सेकंद होते. हें आजच्या व्यवहाराशीं जुळत नाहीं. पुन्हां, अथर्वसंवत्सराचें मान बरेंच स्थूल आहे म्हणून नेहमींप्रमाणें चारएक मिनिटांचा फरक दुर्लक्षून १ अहोरात्र =२४ तास मानणेंहि विवाद्य आहे. नाट्यशास्त्रमध्यें मेषादि राशी, रविवार इत्यादि नांवें नसून केवळ तिथी व नक्षत्रें आहेत म्हणून त्याला वेदांगज्योतिष लागू करणें योग्य; पण त्यांत या अशा अडचणी येतात. आर्यभटीयांतहि निमेष नसला तरी गुर्वक्षरकाल आहे म्हणून मात्राकाल काढतां येतो, १ मात्रा =अर्धा गुर्वक्षरकाल मानून मात्रा १/५ (०·२) सेकंद होते म्हणजे अथर्वावरून काढलेल्या मापाच्या सुमारें साडेचारपट होते. (आर्यभटीय ग्रंथ मला १९७६ अखेर म्हणजे 'विष्कंभक' प्रकरण छापलें जात असतांनां मिळाला, म्हणून तो हिशेब तेथें छापला गेला.) वराहमिहिरानें निमेष दिला आहे. त्याच्या कोष्टकाप्रमाणें निमेष १६/७५ सेकंद (० २१३ सेकंद) व म्हणून मात्रा १६/१५

(१.०६ सेकंद), जवळजवळ एक सेकंद होते. [पृ. ७७ वर माझी एक घोडचूक झाली आहे १ मुहूर्त = $१\frac{१}{४}$ तास ($\frac{५}{४}$ तास) नव्हे तर $\frac{४}{५}$ तास, म्हणजे ४८ मिनिटें, पाहिजे. भागावयाच्या ऐवजीं मी गुणलें आहे, त्यामुळें हिशेब चुकला आहे, १ मुहूर्त = ४८ मिनिटें, १ कला = ९६ सेकंद, १ काष्ठा = $३\frac{१}{५}$ (३.२) सेकंद, १ निमेष = $\frac{१६}{७५}$ (०.२१३) सेकंद, १ त्रुटि = $\frac{८}{७५}$ (० १०७ सेकंद) असें हवें. ही चूक अलीकडे लक्षांत आली पण शुद्धिपत्र केव्हांच छापून संपलें होतें]. म्हणजे वराहाची मात्रा आर्यभटाच्या सुमारें पांचपट झाली. भास्कराचार्यांनीं निमेष आणि गुर्वक्षरकाल हे दोन्ही दिले आहेत पण ते एका सरळ कोष्टकांत नाहींत. दोन कोष्टकांमुळें निमेष $\frac{४}{४५}$ सेकंद व मात्रा = अर्धा गुर्वक्षरकाल = $\frac{१}{५}$ सेकंद असें द्विधा होतें. ही मात्रा आर्यभटाच्या एवढीच झाली. पण निमेषावरून काढल्यास १ मात्रा = ५ निमेष = $\frac{४}{९}$, जवळजवळ अर्धा सेकंद होते. एकास दोन असें प्रमाण पडतें म्हणून समन्वय होत नाहींच. वेदांगांत व आर्यभटीयांत नाडिका आहे. पण बृहत्संहिता आणि सिद्धान्तशिरोमणिमध्यें नाहीं, शिवाय कोष्टकेंहि परस्परांशीं जुळत नाहींत, ही आणखी एक अडचण आहे. म्हणून जुनें काय तें पाहून, आज काय तें तपासून, कांहीं धागा जुळतो काय एवढेंच माझें पाहणें आहे. – राधागोविंद संगीतसार माझ्या हातीं १९७७ मध्यें आला, अर्थात् त्यांतील हिशेब पृ. ४१६ च्या आधीं देतां आला नाहीं. त्यांत कमल-पत्र वगैरे भाकड आहे (त्याचा उल्लेख माझ्या पूर्वीच्या वह्यांनोंदींमधून पृ. ७६ वर केलाच.) तरी त्याप्रमाणें मात्रा सुमारें एक शतांश सेकंद, म्हणजे अथर्वाच्याहि सुमारें एक पंचमांशाइतकी होते. रत्नाकर–राधागोविंद संगीतसार यांतील साम्य लक्षांत घेतां, आणि रत्नाकराला असल्या बाबतींत कितपत प्रमाण मानावें याबद्दल मला शंकाच आहे म्हणून, हें फक्त नोंदून ठेवलें. ब्रह्मगुप्ताचे ग्रंथ मला अजून मिळाले नाहींत, पण ते पाहून कांहीं साधेलसें नाहीं."

पुन्हां, तालदशप्राणदीपिका (इ. स. सुमारें १०००) वगैरे ग्रंथांमध्यें नाडीचे ठोके किती जलद किंवा सावकाश पडतात यावर त्या त्या गायकवादकाचा त्या त्या वेळचा मात्राकाळ ठरतो त्याचा हिशेब दिला आहे. त्याचें गणित करून डॉ. गोखले दाखवतात कीं अशा प्रकारें मात्राकाळ $\frac{३}{१८}$ ते $\frac{१०}{१६}$ सेकंद या मर्यादांत बसतो. पुढें अधिक विचार केल्यावर १९७८ मध्यें शुद्धिपत्रांत (पृ. ६०६) ते $\frac{१}{१२}$ व $\frac{१}{३}$ याहि मर्यादा नाडीशास्त्राप्रमाणें सांगतात, पण त्या $\frac{३}{१८}$ व $\frac{१०}{१६}$ यांतच बसतात. व्यावहारिक दृष्टिनें त्यांचें म्हणणें असें कीं मात्राकाल नाडीवर ठरणें हें अगदीं सयुक्तिक आहे. (पृ. ८८).

अशा प्रकारें शोधक बुद्धि, चिकित्सक वृत्ति आणि व्यावहारिक तारतम्य हीं वापरून डॉ. गोखले निष्कर्ष एवढाच काढतात कीं मात्राकाळ, म्हणजे एका ऱ्हस्व अक्षराच्या उच्चाराचा काळ, हा सुमारें $\frac{३}{१०}$ सेकंदाहून कमी नाहीं आणि सुमारें १ सेकंदाहून जास्त नाहीं. त्यांतल्या-त्यांत, आजचा प्रघात लक्षांत घेतां, मात्रा सुमारें अर्ध्या सेकंदाची म्हणतां येईल.

मध्यलयीची मात्रा सुमारें अर्ध्या सेकंदाची, द्रुतलयीची सुमारें पाव सेकंदाची, विलंबित-लयीची सुमारें एक सेकंदाची, हा डॉ. गोखल्यांचा एकूण निष्कर्ष मला पटतो. (ते म्हणतात कीं "हल्लीं हें कोणी फारसें मानीत नाहीं, विलंबित लय हा अतिशय विलंबित आणि द्रुतलय हा

अगदीं भागदौड करणारा लय मानला जातो." तें खरेंच आहे.) यावरून माझा तर्क असा कीं प्राचीन काळचें निबद्ध संगीत हें आजच्या मध्य किंवा द्रुत लयींतच असलें पाहिजे.

क इत्यादि ऱ्हस्व अक्षरांचा उच्चारकाल ती एक मात्रा. का इत्यादि दीर्घ अक्षरांचा उच्चार-काल दोन मात्रांइतका. अशा प्रकारें १, २, ३, वगैरे मात्राकाळांनां लघु, गुरु, प्लुत वगैरे नांवें आहेत. पण उच्चार कमींतकमी एक पूर्ण मात्रेएवढाच पाहिजे असें नाहीं, त्याहून ऱ्हस्व उच्चारहि होणारच. तेव्हां अर्धा, पाव, अष्टमांश, सोळांश वगैरे मात्राभागांतके काळहि सांगितले आहेत. अर्थात् सवा, दीड, इत्यादि काळहि झालेच. अशा प्रकारें 'एक' या प्रमाणावर बसवलेले छोटेमोठे उच्चारकाल होतात. तीं अंगें. 'अ' सारख्या किंवा सारेगम इत्यादींच्या उच्चनीच 'आवाजां'सारख्या उच्चारांवर तीं बसवलीं आहेत म्हणून ती 'स्वर-अंगें.' तीं लयीचीं अंगें आहेत म्हणून तीं 'लयांगें' होत.

केवळ अ इत्यादि स्वरांतील म्हणजे स्वराक्षरांतील किंवा सारेगम या आवाजांच्या स्वरांतील म्हणजे उच्चनीच नादांतील हीं पाव अर्धा वगैरे स्वरांगें यथास्थित संभाळणें कठिण. म्हणून त्यांनां मदतीसाठीं हाताच्या हालचालींची जोड दिली. शिवाय संगीतांत नृत्यहि येतेंच आणि नृत्यामध्यें तर शरीराची हालचाल मुख्य असते, उच्चार नव्हेत. तेव्हां हाताच्या हालचालींची कांही रीत ठरवून दिली आणि तिचे नियम ठरवून त्यांप्रमाणें कालप्रमाणें बांधून दिलीं. हाताच्या हालचालींनां कला म्हटलें आहे. त्या हालचाली म्हणजे हात उताणा पालथा करणें, बाजूला फेंकणें, उभा करणें वगैरे, आतां टाळी, चुटकी याहि हाताच्याच हालचाली म्हणजे कलाच. पण त्यांचा आवाज होतो आणि बाकीच्यांचा आवाज होत नाहीं एवढा फरक. टाळी वगैरे आवाजदार (सशब्द) हालचालींच्या कलांनां क्रिया (= हस्तक्रिया) असें वेगळें नांव आहे. चुटकीला ध्रुवा म्हटलें आहे. समोर दोन्ही हात उभे धरून मारलेली टाळी तो सन्निपात, तो बहुधां जोरदार वाजवावयाचा. आपली नेहमींची टाळी म्हणजे डाव्या उताण्या हातावर पालथा उजवा हात मारणें, ती शम्या. आणि त्याच्या उलट म्हणजे डावखोरी टाळी तो ताल. (हल्लीं फक्त ताल हा एकच शब्द उरला आहे.) अशा या क्रिया आहेत. त्या क्रिया म्हणजे सशब्द कला आणि इतर हालचाली म्हणजे निःशब्द कला, यांनुसार लयीच्या काळाचें प्रमाण बांधलें आहे आणि त्याप्रमाणें पाव अर्धा पाऊण सवा दीड वगैरे भाग म्हणजे 'अंगें,' लयांगें, ठरवलीं आहेत. त्यांमध्यें 'स्वर' नाहीं म्हणून तीं स्वरांगें नव्हेत. तीं हाताच्या तळव्यावर म्हणजे 'करतला'वर आधारलेलीं आहेत. 'करतलप्रतिष्ठित' असा तो 'ताल.' म्हणून हीं 'तालांगें' म्हणावयाचीं. तीं सांभाळावयाचीं म्हणजे हल्लींच्या भाषेंत "ताल धरावयाचा". (तो टाळीनें सांभाळला जातो, आणि डॉ. गोखले आपली मांडणी टाळीवरूनच सुरू करतात; पण पुढें हळूहळू टाळी हें साधन सोडून द्यावयास सांगतात. "परिचिताकडून अपरिचिताकडे, सोप्याकडून अवघडाकडे जाण्याचें" त्यांचें धोरण आहे म्हणून त्यांनीं अशी मांडणी केली आहे.) अशा प्रकारें ताल या शब्दाचे दोन अर्थ झाले. (पूर्वी डावखोरी पण हल्लीं कशीहि) टाळी हा एक अर्थ, आणि करतलप्रतिष्ठित' असें लयमान हा दुसरा अर्थ.

एका टाळीचा काल म्हणजे नेमका केवढा याचा पूर्ण उलगडा डॉ. गोखल्यांनीं पृ. १२३–१२४, १२७–१२८, व १३४ यांवर केला आहे; तो विद्यार्थ्यांनी लक्षपूर्वक अभ्यासण्यासारखा आहे.

टाळी वगैरे व्यक्त होणारें जें लयांग, त्याचें 'एक मान' म्हणजे एका टाळीचा काल. टाळी ही क्रिया म्हणजे वर सांगितलेल्या व्याख्येप्रमाणें 'कला' आहे. एका टाळीच्या कालाचें नांव लघु. त्याच्या दुप्पट तो गुरु. तिप्पट तो प्लुत. अशी ही 'तालांग' नांवाचीं लयांगें होतात.

मात्रांनीं मोजलें जाणारें जें स्वरांग नांवाचें लयांग, त्याचा तालांगाशीं संबंध ज्या साधनानें जोडला जातो तोच 'मार्ग'. एका तालांग–कलेला एका ऱ्हस्व अक्षराचा उच्चार झाला म्हणजे एक मात्रा इतका काळ लागला, तर तो ध्रुव मार्ग. त्यांत १ तालांगलघु = १ स्वरांगमात्रा. अर्थात् मात्रेला लघु म्हणतां येतें. दोन मात्रांचा तो गुरु, तीन मात्रांचा तो प्लुत. साहित्यांत आणि छंदःशास्त्रांत ऱ्हस्वाक्षर = लघु, दीर्घाक्षर = गुरु अशाच व्याख्या आहेत. पण दोन मात्रांच्या काळालाहि एक तालांगकला ठेवतां येईल. तो चित्रमार्ग. चार मात्रांची कला केली तर तो वृत्त किंवा वार्तिक मार्ग. आठ मात्रांची कला केल्यास दक्षिण मार्ग. पुढें इ. स. ८०० नंतर ३ मात्रांच्या कलेचा चित्रतर, ६ चा अर्धपट्चित्र, १२ चा पट्चित्र, असेहि मार्ग सांगण्यांत येऊं लागले.

मार्गामध्यें अक्षरोच्चार जलद किंवा सावकाश करावयाचा नाहीं. मात्रेचें मान अर्धा सेकंद किंवा काय जें योजिलें असेल तें बदलावयाचें नाहीं. पण टाळीकाल एका मात्रेएवढा, दोन मात्रां-एवढा इत्यादि प्रकारें ठेवावयाचा व ध्रुव, चित्र वगैरे मार्ग त्यानुसार साधावयाचे. आधीं एका मात्रेला टाळी वगैरे कला, नंतर थोड्या वेळानें दोन मात्रांना एक कला, असा फेरफार कराव-याचा नाहीं. तात्पर्य, मार्ग म्हणजे बांधून दिलेला ठराविक कायदा.

डॉ. गोखल्यांचा दावा असा आहे कीं यापलीकडे मार्ग या कल्पनेची व्याख्या किंवा खुलासा कांहींहि कोठेंहि नाहीं. मार्ग म्हणजे एका प्रकारचा अबाधित नियम, एवढाच मतलब फक्त आहे; दुसरा नाहीं. एका सुराला एक मात्रा असा उच्चार करीत सारे गम पध निसा अशा आठ मात्रा घेतल्या, आणि त्यांत दोनदोन मात्रांनां एक एक 'ठोका' ठेवला, तर तो चित्रमार्ग होईल. पण त्याच आठ मात्रा लय कायम ठेवून म्हणतांनां ठोके मात्र सा, ग, प, यांवर ठेवले तर सारे, गम, पधनीसा असें होईल, त्यांत तिसऱ्या ठोक्याचा काळ चार मात्रांचा झाला; म्हणून मार्ग पाळला गेला नाहीं.

असे 'बांधून टाकलेले' जे ताल ते मार्गताल. अगदीं प्रथम सांगितलेले ताल दोनः चच्चत्पुटः व चाचपुट.

त्याचप्रमाणें 'मार्गराग' ही कल्पना आहे असें डॉ. गोखल्यांचें म्हणणें आहे. उठावणीचा सूर, न्यास अपन्यास येणारे सूर, लयप्रमाण, कोणत्या सुरावर कोणत्या प्रमाणाची कला, हें सर्व मार्ग-रागांत बांधून टाकलेलें असतें.

अर्थात् आजसुद्धां मार्ग पाळून गायनवादन करतां येईल. (आणि नवशिके एका अर्थानें करतातच !) पण त्यांत रंजकता फारशी येणार नाहीं, कारण सारेंच ठराविक. रंजकतेसाठीं कोठें

नियमांनां मुरड घातली तर त्या गायनवादनाला 'देशी' म्हणत. "देशी हा शब्द मतंगकृत बृहद्देशी (इ. स. ७०० ते ९०० या काळांत) या ग्रंथांत सर्वप्रथम आढळतो. 'नाना देशांमध्यें स्त्रिया, बाळगोपाळ, रावरंक पुरुष इत्यादि लोक [आपापल्या भाषा-उच्चारपद्धति-संस्कारवळण वगैरेंमुळें] आपल्या इच्छेप्रमाणें रंजक वाटेल तें आवडीनें गातात, तें देशी' अशी मतंगाची व्याख्याच आहे. अर्थात् देशीमध्यें मार्ग पाळूं असें व्रत घेतलेलें नाहीं. परंतु देशीचेहि दोन प्रकार होतील. एक म्हणजे असें देशी संगीत त्या त्या स्थलकालीं लोकप्रिय होऊन रूढ होतें तें. मग अर्थात् त्याचे कांहीं नियम होतातच. मात्र ते नियम मार्गपद्धतिसारखे कडक कांटेकोर नसून केवळ एक स्थूल सांगाडा नेमून देणारे असतात. देशीचा दुसरा प्रकार म्हणजे ज्याची रीतपद्धत वगैरे रूढ झालेली नाहीं आणि ज्यांत नित्यनवें कांहीं होत असतें तें." असें डॉ. गोखले म्हणतात. तेव्हां "एकाच स्थलकालीं एकाच समाजांत देशी आणि मार्गी अशा दोन्ही घर्तीचें संगीत असूं शकतें" असा त्यांचा दावा आहे.

पूर्वी मार्गी संगीत म्हणून कांहीं होतें, तें नष्ट झालें, आणि त्याच्या जागीं देशी संगीत (रागदारी वगैरे) आलें अशी आज सगळीकडे समजूत आहे. ती वरील प्रकारें डॉ. गोखले खोडून काढतात. शिवाय, आलाप ताना वगैरे अलंकार मार्गी संगीतांत नव्हते अशीहि समजूत आहे; तिचें निराकरण त्यांनीं शार्ङ्गदेवाच्या (तेरावें शतक) श्लोकानेंच केलें आहे. त्या श्लोकाचा अर्थ असा कीं, "मार्ग आणि देशीय अशा दोन्ही प्रकारांचें (द्वेधा) संगीत असतें; तें दोन्ही प्रकारांचें संगीत (तद् द्वयं) सुस्वर ताना यांनीं रंगवलेलें (सुस्वरैः तानैः उपेतं) असतें." तिसरी समजूत अशी कीं मार्गी संगीत हें गंधर्व वगैरे गात आणि त्याचा हेतु देवांनां संतुष्ट करण्याचा म्हणजे धार्मिक होता. ही समजूत डॉ. गोखले भाकड म्हणून झिडकारूनच टाकतात.

मार्गताल पाळण्यासाठीं जी टाळी म्हणून वर सांगितली ती टाळीच पाहिजे असें ग्रंथांत कोठें सांगितलेलें नाहीं, ती 'एक कला' आहे; ती निःशब्द असूं शकेल. तेथें कांहीं विशेष जाणवेल एवढा नादांत फरक हवा एवढेंच. पुढें डॉ. गोखले म्हणतात कीं मुका माणूसहि वादन किंवा नृत्य करूं शकतो म्हणुन हा विचार तालवाद्यवादनाला व नृत्याला लागतो हें स्पष्टच आहे, पण थोटा मनुष्यहि गाऊं शकतो म्हणून तो विचार केवळ गायनालाहि लागू पडला पाहिजे. अर्थात् हस्तक्रिया सोडून केवळ स्वरांगांत ताल व्यक्त झाला पाहिजे. तसा तो होतोच. तो स्वर उच्चनीच केल्यानें सुद्धां होतो. आणि नादाचें बळ कमी अधिक केल्यानेंहि होतो. या "नादबलभेदा"चा सविस्तर खुलासा त्यांनीं सर्वत्र केलाच आहे.

"सुरासुरांत लयताल भरलेला असतो," "तालहीन संगीत हें बेताल" वगैरे परंपरागत उद्गारांचा मागोवा डॉ. गोखल्यांनीं अशा प्रकारें स्वरांगाचा उलगडा करीत घेतला आहे. तेथें ताल म्हणजे टाळी नव्हे, ताल म्हणजे 'करतला' वर आधारलेला नव्हे, तर ताल म्हणजे एक बैठक, एक 'तळ' असें ते प्रतिपादन करतात आणि त्यासाठीं 'तलं प्रतिष्ठाकरणम्' या नाट्यशास्त्रांतील सूत्राचा आधार देतात.

डॉ. गोखले आधारपुराव्याशिवाय सहसा लिहीत नाहींत आणि आधार नसून तर्क किंवा केवळ अंदाज केलेला असला तर तशी कबूलीहि देतात, आणि इतरांनींहिं तसेंच करावें अशी

त्यांची अपेक्षा असते ती वावगी नव्हे. क्रियेचीं उदाहरणें हा एक पुरावाच, म्हणून या ग्रंथामध्यें जागजागीं उदाहरणांची रेलचेल दिसते. कित्येक उदाहरणें ग्रामोफोन रेकॉर्डस् मधील आहेत, कारण तीं टिकाऊ उदाहरणें होत. त्यांपैकीं बहुतेक उदाहरणें आजच्या पिढीला जुनाट किंवा अज्ञात वाटतील हा केवळ कालमहिमा म्हटला पाहिजे. अशीं उदाहरणें दिल्यामुळें क्रिया, अंग, ग्रह, जाति, कला असे विषय सुबोध आणि स्पष्ट झाले आहेत. तालांग आणि स्वरांग यांचे तर 'घराणेदार' धडेच त्यांनीं दिले आहेत, ते अभ्यासण्याजोगे आहेत.

"प्रस्तार" हा संगीतशास्त्रांतील एक उपेक्षित आणि दुर्बोध विषय. पण ती तर संगीताची नाडीच, असें म्हणून डॉ. गोखले तो विषय तपशीलवार उपयुक्त असा मांडतात. हें इतरत्र कोठेंहि घडलेलें नाहीं.

येथें या ग्रंथाची आणि इतरांची तुलना संपते आणि या ग्रंथाचा वेगळेपणा सिद्ध होतो. पण तेवढ्यानें या 'लयताला'च्या 'विचारा'ची केवळ पूर्वतयारी होते. मुख्य ग्रंथ वेगळाच आहे आणि तोच मोठा, महत्वाचा, आणि कोणत्याहि भाषेंत अपूर्व ठरावा असा आहे.

कारण हा ग्रंथ केवळ लयतालशास्त्राचा नाहीं. त्या शास्त्राचें निमित्त करून संगीताची गति शोधूं पाहणारा हा ग्रंथ आहे. इतकेंच नव्हे तर तो केवळ संगीतशास्त्राचाहि ग्रंथ राहिलेला नाहीं. संगीतशास्त्राचें निमित्त करून, लय आणि ताल यांचा ज्या ज्या विषयांशीं संबंध येतो त्या त्या सर्व विषयांची दखल घेऊन त्यांनां एका सूत्रांत बांधून स्वतंत्र विचार मांडणारा असा 'लयतालविचार' हा ग्रंथ झाला आहे. असे विषय म्हणजे भौतिक नादशास्त्र, शारीरिक आणि मानसिक नादशास्त्र, उच्चारशास्त्र, आणि वेगवेगळ्या भाषांतील उच्चारप्रणालींचें शास्त्र, व्याकरण, छंदःशास्त्र, सौंदर्यशास्त्र इत्यादि.

एवढ्या आवांक्याचा, आणि त्यांतहि परखड वैज्ञानिक तर्कपद्धतिचा कटाक्ष धरून लिहिलेला, दुसरा ग्रंथ निदान भारतांत झालेला तरी माझ्या ऐकिवांत नाहीं. हें सारेंच अपूर्व आहे, कारण संगीताच्या वाङ्मयाच्या दृष्टिनें डॉ. गोखले हे स्वतःच एक 'एन्सायक्लोपीडिक' गृहस्थ आहेत. त्यांनां उत्तरभारतांतील बहुतेक मुख्य भाषा येतातच (आणि यंदापासून ते तमिळ भाषा शिकूं लागले आहेत), शिवाय फार्सी, उर्दू, लाटिन, फ्रेंच, जर्मन आणि रशियन याहि भाषा त्यांनां-इंग्रजी, मराठी, गुजराती व संस्कृत यांशिवाय-अवगत आहेत. त्यांपैकीं बहुतेक भाषांमध्यें ते सफाईनें वाचूं बोलूं लिहूं शकतात. भरीला त्यांचें विस्तृत वाचन आणि तितकेंच सखोल मनन आहे. त्यांना किती विषयांत गति आहे याचा अंदाज मला अजून आलेला नाहीं. मुळाचा शोध घेण्याचें त्यांना व्यसनच आहे, आणि स्वतंत्रपणें विचार करण्याची संवय आहे. एकाच वेळीं तीनचार वेगवेगळ्या विषयांतील वेगवेगळ्या मार्गांनीं त्यांचा विचार चालतो आणि मग तो एका सूत्रामध्यें गुंफला जातो. ते सांगतात कीं "घन पदार्थाचें चित्र समोरून वरून आणि एका बाजूनें असें वेगवेगळें काढतां येतें; पदार्थाचें रूप जर सुबोध नसलें तर त्याचे जागजागीं छेद कल्पून ते छेद समोरून पाहिले आहेत असें मानून आणखी चित्रें काढतां येतात. आणि हीं सर्व चित्रें सपाट कागदावरील रेषाचित्रें असतात. पण टर्नर, फिटर, एंजिनियर

असे कारीगर त्या सपाट चित्रांवरून तो तो घनपदार्थ आपणांसमोर उभा करूं शकतात." ही 'त्रिमितिदृष्टि' डॉ. गोखले आपल्या इतर व्यासंगांतहि आणत असले पाहिजेत. पण त्यामुळें ते चार चौघांच्या संभाषणांत मुखदुर्बळ भासतात. आणि शास्त्रीय चर्चेला इतके फांटे फोडतात कीं याची जरूर आहेच काय असें वाटूं लागतें. जरूर त्यांनां स्वतःला वाटते एवढें मात्र खरें. कित्येकदा संभाव्य आक्षेप आणि इतरांनां सहजीं न दिसणाऱ्या त्रुटी त्यांनां स्वतःला जाणवतात आणि ती भरपाई करण्याच्या मार्गे ते लागतात.

उदाहरणार्थ, काल या 'वस्तु'ची परीक्षा त्यांनीं सहा सात पानांत केली आहे आणि तिच्यामध्यें अथर्ववेद–भगवद्गीता–योगसूत्रें यांजपासून मर्ढेकर आणि जे. बी. प्रीस्टले यांजपर्यंतच्या लोकांची हजेरी लावली आहे, आइन्ष्टाइन्लाहि त्यांनीं सोडलें नाहीं. हें सारें कशासाठीं तर "काल आणि घटना व घटना आणि प्रत्यय हे परस्परावलंबीच नव्हेत तर परस्परभावी आहेत" हें साधार सांगण्यासाठीं. हा ग्रंथ केवळ संगीतविषयक आहे असें मानणारांनां हें सर्व भेवडावतें. पण इतकी विविध अस्सल आणि उपयुक्त माहिती इतक्या थोड्या जागेंत क्वचितच आढळेल. आणि "गति ही कल्पना स्पष्ट करावयाची तर कालप्रतीति या कल्पनेचें स्पष्ट 'व्याख्यान' हवेंच " असें डॉ. गोखल्यांचें म्हणणें आहे.

दुसरें उदाहरण 'लयव्याख्या' या अनुबंधाचें देतां येईल. लय ही कल्पना तेथें अतिशय स्पष्ट करून सांगितली आहेः इतकी कीं बाकी कांहीं उरलें नसेल. शिवाय "लयमान म्हणजेच लय ही लक्षणा केली नसती तर बरें झालें असतें" असा वरवर सोज्वळ पण मुळांत तिखट शेरासुद्धां परंपरागत परिभाषेवर मारला आहे. पण हें करतांनां परा पश्यंती मध्यमा वैखरी या वाणी, आहत–अनाहत नाद; नादबिंदु, शब्दध्वनि, अर्थयुक्त शब्द ('स्फोट'), वर्ण, अर्थ, अर्थसंकेत, साम्यावस्था, गुणक्षोभण, गुणपरिणाम इत्यादि प्रपंच एवढा आणला आहे कीं हा आध्यात्मिक विषय येथें कशाला असें वाटूं लागतें.

पण समग्र ग्रंथ नेटानें पुन्हां पुन्हां वाचला कीं मग दिसतें कीं डॉ. गोखले आध्यात्मिक विचारांचीहि वैज्ञानिक दृष्ट्यां तपासणी करतात, जें त्या तर्कपद्धतींमध्यें बसतें त्याची व्यावहारिक बुद्धिला पटेल अशी मांडणी करतात, जें तसें मांडतां येत नाहीं तें बाजूला सारतात, आणि जें तर्कपद्धतिला विरुद्ध तें टाकूनच देतात. या सरणीनें जाऊन ते म्हणतात कीं परा, पश्यंती, मध्यमा आणि वैखरी या वाणी प्रत्यक्ष अनुभवाच्या आहेत, एक दुसरींतून अशा प्रकारें त्यांचा उगम होतो आणि तशाच उलट क्रमानें त्या परस्परांत विलीन होतात. "अशा उलट क्रमाला योगसूत्रांत 'प्रतिप्रसव' म्हटलें आहे" असें मला त्यांचें सांगणें आहे. हें विलीन होणें म्हणजेच लय, लयाला जाणें, लय पावणें वगैरे. अनाहत नादांतून आहत नाद निर्माण होतो आणि पुन्हां तो अनाहतांतच लय पावतो. जेव्हां आपल्याला कांहीं क्रिया वगैरे घडलेली जाणवत नाहीं तेव्हां तेथले सर्व घटक ('गुण') एकमेकांशीं जणूं काय 'गुण्यागोविंदानें नांदत' असतात. ती 'साम्यावस्था.' त्या घटकांच्या परस्पर संबंधांत, प्रमाणांत, कांहीं फेरफार झाला कीं तो एक प्रकारचा बिघाडच म्हणून त्याला 'क्षोभण' म्हटलें आहे. असें क्षोभण झालें कीं कांहीं क्रिया वगैरे

घडलेली आपल्याला जाणवते. ही उत्पत्ति. उत्पन्न झालेली क्रिया किंवा वस्तु टिकते ती स्थिति. त्या वस्तुचे किंवा क्रियेचे जे कोणी घटक असतील त्यांच्यामधील 'बिघाड' संपला, त्यांचें परस्पर प्रमाण पुन्हां पहिल्यासारखें झालें, पुन्हां साम्यावस्था आली, म्हणजेच 'क्षोभणा'चें 'शमन' झालें, कीं उत्पन्न झालेली वस्तु वगैरे जणूं काय नाहींशी होते. तो 'लय.' उत्पत्ति स्थिति लय या तीन अवस्था आहेत. डॉ. गोखले म्हणतात कीं अशी मांडणी अगदीं विज्ञानसंमत ठरते, ती आध्यात्मिक म्हणण्याचें काहीं कारण नाहीं.

येथें एक प्रश्न येतो: आहत नादाचा अनाहतांत लय होतो हें ठीक आहे; पण तंबोऱ्यामध्यें काय होतें ? तेथें तर सारखा आहत नाद चालूच असतो, तरीहि 'साम्यावस्था' जाणवतेच. या प्रश्नाला डॉ. गोखल्यांचें उत्तर असें कीं, आहत नादाचा अनाहतामध्यें लय होतो हा मूलसिद्धांत खरा, पण त्याचा संगीतांत विशेष उपयोग नाहीं. उत्पत्ति होऊन एक स्थिति निर्माण झालेली असते, त्या स्थितिच्या घटकांचें ('गुणांचें') कांहीं (अ–सम असें पण) परस्परमान असतेंच. तेंहि परस्परमान जेव्हां पालटतें तेव्हां स्थितिमध्येंहि बदल होऊन दुसरी स्थिति येते. म्हणजे अवस्थे-मध्यें फरक होतो. (डॉ. गोखले मला असें सांगतात कीं हा 'डायनामिक ईक्विलिब्रियम' आहे. तो बदलला कीं नवा 'डायनामिक ईक्विलिब्रियम' येतो; आणि असा क्रम चालतो.) म्हणजे पहिली स्थिति पुढल्या स्थितिमध्यें लय पावते. अशा बदलाचें कारण तो 'गुणपरिणाम'. नाद कंपनानें उत्पन्न होतो, आणि कंपन ही साम्यावस्था नव्हे. डॉ. गोखले पुढें तंबोऱ्याबद्दलच्या माझ्या प्रश्नाचें उत्तर असें देतात कीं "तंबोऱ्यामध्यें नादांचे 'उन्मेष' उसळत असतात; खर्जाच्या तारेचा नाद कमी होतो तेव्हां जोड एकामागून एक वाजतात, त्यांचा नाद विरणार एवढ्यांत पंचमाचा (किंवा मध्यमाचा अथवा निषादाचा) नाद उठतो. पुन्हां, खर्जाच्या तारेच्या 'सा'चें बळ जरा कमी होऊं लागतें तेव्हां मध्यपंचमाचा नाद ऐकूं येऊं लागतो, आणि ' सा ' जेव्हां क्षीण होतो तेव्हां तार तीव्र गांधार गुंजत उठतो. हे नाद एकामागून एक होत असतात. त्यांचें कारण रुंद गोल घोडीची जव्हारी. या उन्मेषांमुळेंच तंबोऱ्याचें गुंजन अतुल्य हृद्य बनतें. ती मौज वाजाच्या पेटीच्या चार पट्ट्या दाबून धरून मिळणारच नाहीं. "

शास्त्रविषयांत प्रमाण, तर्क आणि प्रायोगिक पडताळा यांची सांगड घातलीच पाहिजे आणि प्रत्येक विषय, प्रत्येक संज्ञा स्पष्ट जाणीवेंत आली पाहिजे हें अशा प्रकारच्या चर्चेमुळें एकदा पटलें म्हणजे हा ग्रंथ वस्तुतः फार कांटेकोर आणि संक्षिप्त आहे हेंच दिसतें. जेथें विद्वान् म्हणवणारे लोक अशास्त्रीय मतें आणि विचार प्रसृत करीत आहेत असें दिसेल तेथें डॉ. गोखले प्रतिक्रिया दाखवितात, आणि जेव्हां अशीं मतें आणि विधानें शिरोधार्य मानलीं जातात तेव्हां त्यांच्या वादबुद्धिला व लेखणीला धार चढते. आणि तेथेंच ते पुराव्याचा डोंगर उभा करतात.

साहित्यिकांची लयकल्पना, आधुनिक मराठी छंदचिकित्सकांचें 'छंदोरचनाशास्त्र', श्रुति-पंडितांचें श्रुतिगणित, इत्यादि विषयांवरील पृष्ठांमध्यें हें विशेष जाणवेल. तेथेंहि एक वैशिष्ट्य लक्षांत घेण्यासारखें आहे. डॉ. गोखले हे खंडन करतातच, पण त्याबरोबरच पुष्कळ माहिती अशी देतात कीं जी निदान त्या संदर्भांत तरी कुणी दिलेली नाहीं. उदाहरणार्थ, लय शब्दाचा

जो सर्वमान्य कोशार्थ आहे त्याचा सरळ मागोवा घेत लयव्याख्या करावी यात कांहीं विशेष नाहीं, पण तें काम कोणी केलें नव्हतें तें डॉ. गोखल्यांनीं प्रथम केलें, आणि म्हणून त्यांनां सांख्यशास्त्राकडे वळावेंच लागलें. 'लयतत्त्व' असें कांहींहि नाही, तर लय ही एक अवस्था आहे आणि ती काळाशीं संबंधित आहे, अवस्था हें कधींहि 'तत्त्व' मानतां येणार नाहीं, हें त्यांनीं स्पष्ट बजावलें आहे, ही अलीकडच्या साहित्य सौंदर्य शास्त्रावर एक विदारक टीकाच होय. छंदोरचनेवर टीका करतांनां तर त्यांनीं फार्सी छंदःशास्त्र काय आहे हें प्रथमच मराठीत आणलें इतकेंच नव्हे तर ख्याल, झुलते ठेके इत्यादिकाबद्दल अंदाज बांधतांनां त्या दिलेल्या माहितीचा सोदाहरण उपयोगहि केला. श्रुतिपंडितांवर टीका करतांनां भरपूर ध्वनिविज्ञानहि दिलें. परंपरेचा शोध घेतांना पानापानावर नवी नवी माहिती दिलेली आढळेल. सामगायनाचें लयतालदृष्टयां परीक्षण डॉ. गोखल्यांनींच प्रथम केलें आहे. सर्व छंद हे मात्राछंदच हा स्वतःचा सिद्धांत मांडला आहे. नाट्यशास्त्रमूची लयतालछंदविषयक सम्यक् आलोचना थोडक्यांत आणली आहे. मराठी प्रदेश आणि कर्नाटक यांचें नातें दाखवलें आहे. कर्नाटकी तालपद्धति थोडक्यांत कां होईना मराठींत समजावून सांगणारे डॉ. गोखले हे आजतरी एकटेच आहेत. मुसलमानांचें भारतीय संगीतांत कार्य काय याची चिकित्सा करतांनां इस्लाममधील हदीस, अझम, राय, इस्तिसॅब, इस्तिह्लाः, उर्फ, एल्यास, हराम, मक्रूः, जाइझ, मुबाह, अशा गोष्टींची फोड अतिसंक्षेपानें केली आहे तीहि मराठींत प्रथमच असावी. इस्लाममध्यें नामस्मरण ईशस्तुति हें एक कर्तव्यच आहे. तें करतांनां त्यांत सांगीतिक 'मसाला' घालणें हा गुन्हा कीं नव्हे ? गुन्हा असल्यास तो किती क्षम्य-अक्षम्य ? याबद्दल मतभेद होऊं शकतो हें ते दाखवतात. रिद्मची आणि त्या अनुषंगानें पश्चिमी संगीताची स्पष्ट रूपरेषा डॉ. गोखल्यांनीं एकट्यानेंच दिली आहे : इतकी कीं अतःपर मेलडी–हार्मनी, लय-रिद्म यांजबद्दलचा काथ्याकूट होऊंच नये.

असे अगणित दाखले प्रत्येक पानावर दाखवतां येतील. त्यांतहि विशेष हें कीं, क्रियेचें अवधान कोठेंहि सहसा सुटलेलें नाहीं.

चतुरस्र सखोल विविधांगी व्यासंग, प्रत्यक्ष क्रियेचा दीर्घ अनुभव, आणि कट्टर वैज्ञानिक दृष्टि हीं एकवटलीं कीं कांहीं निष्कर्ष असे मिळतात कीं प्रस्थापित मतांनां धक्काच मिळावा. हें अपरिहार्य आहे, पण धक्का जाणवतो हेंहि तेवढेंच खरें.

––मूळ ग्रंथाधार स्वतः शोधतांनां डॉ. गोखले असें दाखवून देतात कीं नारदीय शिक्षेची 'गात्रवीणा' ही केवळ स्वरलिपि आहे, बोटांच्या खुणा आहेत; त्यांजवरून कर्णगोचर स्वरसप्तकाबद्दल विधानें करणें धाडसाचें आहे.

–'मानसशास्त्र' आणि 'सौंदर्यशास्त्र' हीं आज तरी शास्त्रेंच नव्हेत असें डॉ. गोखले वारंवार बजावतात.

–'संगीताचा मनावर परिणाम' हा त्रिकालाबाधित नव्हे तर त्यांत व्यक्तिचा पिंड, त्यावरील संस्कार, सामाजिक–आर्थिक संदर्भ, या सर्वांच्या एकमेकांवर प्रतिक्रिया, आणि त्या सर्वांची कालसापेक्ष गतिमानता, इत्यादि अनेक बाबी त्यांत येतात असें डॉ. गोखले म्हणतात.

अशा या ग्रंथांत कैक 'जागा' आहेत. त्या त्या वादांमध्यें मी पडत नाहीं. पण मला एवढें जाणवतें कीं त्या त्या जागीं डॉ. गोखल्यांनीं तर्कपद्धति सोडलेली नाहीं आणि खंडन करतांनां पुरावे दाखले देऊन नवी माहितीहि पुष्कळ आणली आहे.

उदाहरणार्थ, गात्रवीणेच्या संदर्भांतील विवेचनांत स्वरशास्त्राबद्दल पुष्कळ नवी माहिती आहे. मानसशास्त्राच्या निमित्तानें 'नव्या' आधुनिक प्रायोगिक मानसशास्त्रांतील कांहीं सिद्धांत दिले आहेत. 'सौंदर्यशास्त्रा' वरील टीकेच्या निमित्तानें कॉम्युनिकेशन थियरी, गेष्टाल्ट, फोर-गेष्टाल्ट, व्होकोडर, प्रमाणबद्धतेचें विवेचन, इत्यादि पुष्कळ मजकूर अगदीं अद्ययावत् आणि मराठींत अभिनव असा दिला आहे.

मला स्वतःला आणखी एक असें जाणवलें कीं अशी तर्ककठोर वृत्ति सातत्यानें धारण करूनहि डॉ. गोखले हे भावना, श्रद्धा, सौंदर्य यांचें अस्तित्व आणि महत्त्व मानतातच. मात्र याबाबतींत विसंगति नाहीं असें विचाराअंतीं जाणवतें. ते लिहितात कीं "आपणांजवळ अवलोकन प्रयोग आणि तर्कबुद्धि एवढींच विचारशस्त्रें आहेत. आपले विचार दुसऱ्याकडे संक्रमित करावयाचे तर शब्द आणि स्पष्टार्थ एवढेंच साधन आपणांजवळ आहे..पण मानवी विचारांनां मर्यादा आहेत आणि त्या उल्लंघितां येत नाहींत..ऋतंभरा प्रज्ञा म्हणजे सर्वंकष संपूर्ण सत्यज्ञान हें विचारानें साध्य नाहीं, विचाराचें ध्येय प्रमा म्हणजे दृश्याचें यथार्थ यथातथ्य चित्तबुद्धिद्वारां ग्रहण एवढेंच असूं शकतें." म्हणजे त्यांचें म्हणणें असें कीं विचारांच्या पलीकडचा असा एक मोठा प्रदेश आहे, आणि त्या प्रदेशांत प्रवेश करण्याला मनुष्याची केवळबुद्धि ही समर्थ नाहीं. अर्थात् बुद्धिच्याहून वेगळें असें कांहीं शब्दातीत सामर्थ्य त्यांनां मान्य आहे. पण अशा 'प्रत्यक्ष अनुभवाच्या' बाबींची शब्दांमध्यें विचारचर्चा स्वतःसाठीं ते वर्ज्य मानतात. हें माझ्या लक्षांत आलें तेव्हां डॉ. गोखले संगीतांत कसे रंगूं शकतात हें कोडें सुटलें. "ज्ञात अज्ञात अशा सर्व निसर्गनियमांचें सम्यक् रूप म्हणजे ईश्वर"..याच भूमिकेवरून कीं काय, हा ग्रंथ त्यांनीं 'सर्वज्ञ परमात्म्याला, जगदीशाला' अर्पण केला असावा.

अशा अपूर्वतेच्या ग्रंथांतील 'उपपत्ति'चा परामर्श मी आतां घेत नाहीं. त्याचें कारण सुरुवातीसच सांगितलें. डॉ. गोखले यांचीं बहुतेक मतें मी बहुंशीं मान्य करतों. पण कांहीं मुद्यांबद्दल माझा मतभेद मला नोंदवलाच पाहिजे. ते मुद्दे म्हणजे 'सम' या संस्थेचा उगम, प्रबंध, यतिभंग, आणि 'समेवर आदळणें.' माझे मतभेद हे एक गायक या दृष्टिचे, गायकीच्या भूमिकेवरचे आहेत हें प्रथम स्पष्ट केलेलें बरें.

ख्याल, ध्रुपद आणि प्रबंध याचा विचार या ग्रंथाच्या ४२८–४३३ या पृष्ठांत डॉ. गोखल्यांनीं आणला आहे, आणि त्याची पार्श्वभूमि ४२४–४२८ या पृष्ठात देऊन स्वतःच्या भूमिकेचें स्पष्टीकरण पृष्ठ ४२६–४२७ मध्यें केलें आहे. ख्याल ध्रुपद आणि प्रबंध यांचा इतिहास लिहिणाऱ्या कोणाहि आधुनिकाबद्दल त्यांनां आदर दिसत नाहीं. त्या सर्व जुन्या नव्या लेखकांबद्दल खासगींत बोलतांनां ते अगदीं परखड मत व्यक्त करतात. ते म्हणतात कीं "या बाबतींत मला राजशेखराचें म्हणणें आठवतें: राजशेखर सांगतो कीं 'अभिनवगुप्त, आनंदवर्धन आणि मम्मट हे तिघेच काय ते टीका-

कार, इतर सारे बलीवर्द म्हणजे ओझ्याचे बैल आहेत'; एवढेंच कीं मी राजशेखरालाहि मानतों."
(मला ते काय समजतात तें मला माहीत नाहीं. पण तें ओझेंहि मी वाहूं शकत नसल्यामुळें त्यांनां मी बलीवर्दहि नसणें शक्य वाटत असावें !)

ख्याल ध्रुपद प्रबंध यांचा इतिहासाला ते तथाकथित, असिद्ध ठरवतात. प्रबंध हा केवळ एक सर्वसाधारण शब्द आहे, जें जें बांधलेलें आहे म्हणजे जी जी बंदीष तो तो प्रबंध, असें त्यांचें मत आहे; आणि त्यानुसार ते ध्रुपद आणि ख्याल (अस्ताई अंतरा) हे प्रबंधाचेच प्रकार मानतात. बंदीष सोडून स्वैर भटकणारा असा अर्थ केला तर ख्याल हा प्रबंध नव्हे असाहि यांतून अर्थ निघतो. मराठी संशोधन मंडळानें प्रसिद्ध केलेल्या प्रा. म. वा. धोंड यांच्या 'प्रबंध, ध्रुपद आणि ख्याल' या निबंधामध्यें अशींच कांहीं मतें आहेत, पण डॉ. गोखले सांगतात कीं तींहि मी सर्वस्वी ग्राह्य मानीत नाहीं.

या बाबतींत माझें म्हणणें असें कीं डॉ. गोखल्यांचें (व प्रा. धोंडांचेंहि) म्हणणें वाच्यार्थानें ठीक असूंदे. पण इतिहास मिळत नाहीं, पुरावा नाहीं म्हणून प्रचलित मत असिद्ध असें म्हटल्यावर डॉ. गोखले तें टाकूनच देतात तें योग्य नव्हे. तें मत कां टाकावें याचें स्पष्टीकरण डॉ. गोखले देत नाहींत, तोंपर्यंत तें मत गृहीत धरावें हा आमचाहि हक्क आहे. त्यांच्याच भाषेंत बोलावयाचें तर 'स्वार्थनुमाना'चा हक्क आम्हांलाहि आहे. मी मानतों कीं पूर्वी प्रबंध हा शब्द होता तो वापरांतून गेला आणि त्या जागीं ध्रुपद हा शब्द आला. विशिष्ट शब्द जाऊन गायकी बदलली म्हणजे दुसरा विशिष्ट शब्द रूढ होत असतो. गायकीचें सर्व रूप बदलल्याशिवाय नवीन शब्द प्रचारांत येत नाहीं. या दृष्टिनें पहातां ध्रुपद हें प्रबंधापेक्षां कितीतरी वेगळें दिसतें. या माझ्या मुद्याचें जरा अधिक विवेचन करतों.

'एक मात्रा' या मापाचें जें सेकंदामध्यें मान डॉ. गोखल्यांनीं काढलें आहे, त्याचा अर्थ असा होतो कीं पूर्वीचें निबद्ध 'विलंबित' संगीत आजच्या मध्यलयीचेंच आणि/अथवा द्रुत लयीचेंच असावें. पूर्वीचें निबद्ध संगीत हें प्रबंध या नांवानें ओळखलें जाई व त्यांत आजच्या अर्थानें गायकीला म्हणजे स्वरताल–क्रीडेला फारसा वाव नव्हता. म्हणूनच लोकरंजनार्थ एकाच प्रबंधांत अनेक राग व अनेक ताल वेठीला धरावे लागले. श्रोत्यांचें लक्ष वेधण्यासाठीं दर कांहीं वेळानें तरी बदल करणें त्यावेळीं अपरिहार्यच होतें, त्यामुळें एकाच प्रबंधांत अनेक राग व अनेक ताल वापरण्याखेरीज गत्यंतरच नव्हतें. ही झाली जुनी प्रबंधगायकी. पण ध्रुपद हें कोणत्या तरी एकाच रागांत आणि एकाच तालांत गाइलें जातें. अर्थात् गायकीच्या अंगानें संगीताचा विकास झाल्याशिवाय हें शक्यच नव्हतें. शिवाय तालाचें एक आवर्तन संपल्यावर, अथवा ध्रुपदाची संपूर्ण संहिता गायल्यावर, येणाऱ्या 'समे'ला महत्त्व आलें. व त्यावेळीं त्या ध्रुपदाचें 'ध्रुवपद' म्हणजे पुन्हां पुन्हां येणारा संहितेचा भाग, म्हणजे आजच्या भाषेंत चिजेचें तोंड, दरवेळेला मधून मधून पुन्हांपुन्हां गावा लागला. शिवाय त्या दरवेळीं कांहीं तालक्रीडाहि होत होती (म्हणजे 'क्षोभण' होत होतें) व ती क्रीडा (अथवा क्षोभण) संपल्यावर तिचा निरास होण्याकरतां (म्हणजे 'साम्यावस्था' प्रस्थापित करण्यासाठीं) 'सम घेणें' आवश्यकच वाटलें तर नवल नाहीं. –पूर्वीचें प्रबंध हें 'निबद्ध' संगीत असल्यामुळें तें ध्रुपदाच्या तुलनेनें संगीताचें अविकसितच

स्वरूप होतें असें मी मानतों.–विस्तार वाढला, म्हणजे स्वरक्रीडा वाढली, लयतालक्रीडा वाढली व प्रत्येक आवर्तनाला ती वेगवेगळी अगर वेगवेगळ्या संदर्भांत येऊं लागली. तेव्हां तिला मधून-मधून कोठेंतरी विराम द्यायलाच हवा होता. म्हणून प्रत्येक आवर्तनला म्हणजे नियमित कालां-तरानें येणाऱ्या 'समे'ला महत्त्व आलें. दरवेळेला कांहीं स्वरक्रीडा तालक्रीडा केल्याखेरीज त्या आवर्तनाला अगर त्यानंतर येणाऱ्या समेला कांहीं अर्थच नाहीं. आणि ही स्वरलयतालक्रीडा ध्रुपदांत होत होती, आजहि दिसते, आणि प्रबंधांत ती होत नव्हती, म्हणून प्रबंध आणि ध्रुपद हे वेगवेगळे शब्द प्रचारांत आले. प्रबंधापासून ध्रुपद हा गायकीच्या विकासाचा एक टप्पा आहे असेंच मानलें पाहिजे.

आतां यांत मौज अशी कीं, माझ्या वरील मतांपैकीं स्वरलयतालांची क्रीडा, आवर्तना-अंतींची सम (डॉ. गोखल्यांच्या भाषेंत म्हणावयाचें तर स्पष्टनिर्दिष्ट उच्चारित मात्रा, 'आमद,' आणि ध्वनिक्रमाची 'अपरिहार्य नियति), क्षोभण, साम्यावस्था, हा भाग डॉ. गोखल्यांना सर्वस्वीं मान्य आहे आणि तोच त्यांनींहि या ग्रंथांत सविस्तर उलगडूनहि दाखविलेला आहे; मीहि त्यांची क्षोभण आणि साम्यावस्था ही परिभाषा घेतली आहे. पण असें असूनहि जुन्या प्रबंधगायकीचें माझें वर्णन आणि निबद्ध प्रबंधगायकी जाऊन क्रीडात्मक ध्रुपदगायकी आली हें ऐतिहासिक कालक्रमविषयक विधान त्यांनां मान्य नाहीं. याचें निदान मला तरी नवल वाटतें.

'सम' ही संस्था केव्हां अस्तित्वांत आली या माझ्या प्रश्नाचें उत्तर डॉ. गोखले असें देतात कीं "आपलें संगीत हें मुळांत छंदांचेंच उच्चारित असें एक स्वरूप आहे. छंदपाद आणि छंदचरण या कल्पना आल्या कीं खंड, यतिस्थान, आवर्तन आणि सम या त्यांत अंतर्भूत झाल्याच. आणि छंदपाद–छंदचरण हें तर इतकें प्राचीन आहे कीं त्याचा काळ नक्की ठरत नाहीं." पण हा गायकीच्या दृष्टिचा विचार नव्हे, आणि मी गायकीच्याच दृष्टिनें संगीताकडे पाहतों. निबद्ध संगीतांत 'विषम' अथवा 'क्षोभण' असें कांहीं नव्हतेंच, असा माझा कयास आतांच सांगितला. निदान संगीतांतल्या लयकारीच्या दृष्टिनें तरी. तसें कांहीं 'विषम' असलेंच तर फक्त राग अथवा ताल, ठेका बदलल्यानें. पण तालान्तर्गत कांहीं लयक्रीडा म्हणजे आड कुआड वगैरे क्रियांनां महत्त्व आलें, आणि तें विशेष रीतिनें आलें, तें ध्रुपदांतच. हें झालें तें चवदाव्या अथवा पंधराव्या शतकांत. म्हणजे 'सम' ही आजच्या अर्थाची संस्था अलीकडची म्हणजे पांचसहारों वर्षांतली असावी असा माझा तर्क होतो. हें डॉ. गोखल्यांनां अमान्य आहे, पण स्वार्थानुमानाचा माझा मुद्दा मी वर उल्लेखिलाच आहे. लयक्रीडा ही नाट्यशास्त्राच्या तालाध्यायांत आहे, असें डॉ. गोखल्यांचें म्हणणें या ग्रंथाच्या पृ. ३९७–४०९ वर आढळतें. पण तें गायकीच्या धोरणाचें मत नाहीं, असें माझें आजच्या गायकीच्या दृष्टिनें म्हणणें आहे.

यतिभंग आणि 'समेवर आदळणें' या गायकींतील दोन वैशिष्ट्यांवर डॉ. गोखले यांचा फारच रोष आहे. ते दोन्ही मुद्दे एकमेकाशीं निगडित असल्यामुळें त्याचा मी एकत्रच परामर्श घेतों. या संदर्भांत या ग्रंथाचीं ३८–४४, ४५–५०, ६०–६१, ९०–९१, १२४–१२६, १५३–१५४, २३०, ४८७–४९१ आणि ५३० हीं पृष्ठें पहावीं. गायकीच्या दृष्टिनें मी तेथल्या प्रति-पादनाला विरोधच करतों.

"मंदर बा"(बाजे रे), "झनझनझनझनपा" (पायल बाजे), "हरदम मौला ते" (तेरो नाम), "रसिया हो ना जा" (ना जावो) हे सर्व प्रकार काव्यदृष्ट्यां यतिभंगाचे आहेत यांत शंका नाहीं आणि काव्यदृष्ट्यां त्यात अर्थहानि होते यांत संशय नाहीं. हे सर्व प्रकार समेवर तर होतातच पण बोलयुक्त आलापींत, बोलतानेंत आणि इतरत्रहि होत असतात. इतकेंच नव्हे तर गायकाला चिजेचा अर्थ कळत असूनसुद्धां तो असा यतिभंग करीत असतो. डॉ. गोखले हा अक्षम्य गुन्हा भले मानोत, पण सर्वच कलाकार असे गुन्हे करीत आले आहेत व करीत राहणार आहेत. डॉ. गोखल्यां-सारख्यांनीं कितीहि कडक टीका केली तरी तिला ते बधणारे नाहींत व त्यांनीं तसें करूंहि नये. कारण वस्तुतः हे गुन्हे नसून हीं आमच्या संगीतातलीं सौंदर्यस्थळें आहेत. आणि त्यांच्यावरचा आज असलेला त्यांचा दृढ विश्वास ढळला तर संगीताच्या एका प्रमुख सामर्थ्याचीच हानि होईल.

प्रथमतः संगीताचें माध्यम कोणतें येथपासूनच हा वाद सुरूं होतो. तें माध्यम शब्द कीं स्वर हा पहिला प्रश्न आहे.

येथें लयीचाहि उल्लेख हवा, परंतु डॉ. गोखल्यांशीं वाद करतांनां तो उल्लेख मी करीत नाहीं. सर्वजण वापरीत असलेली 'नादाचा कालाशीं संयोग', 'स्वर आणि लय याचा संयोग', 'स्वर लय हें एक हृद्य रसायन', ही भाषा मीहि अनुसरतों खरी, पण येथें वापरीत नाहीं. कारण, "काल हा अटळ आहे, त्याच्याबद्दल 'संयोग होणें' ही कल्पना अगदीं निरर्थक आहे; नादाचा स्वराशीं संयोग ही कल्पनाच चुकीची आहे कारण स्वर हा स्वतःच नाद आहे आणि काळाशिवाय स्वर नाहीं, स्वराचा लयाशीं संयोग हें म्हणणें अर्थशून्य आहे कारण लय ही एक अवस्था असल्या-मुळें तिचा कशाशींहि 'संयोगवियोग' अशक्य आहे; कशाचा केव्हां लय एवढेंच पहावयाचें असतें; स्वरनाद–वर्ण–पद–वाक्य या सर्वांत लय असतोच आणि असलाच पाहिजे; महत्त्वाचें एवढेंच कीं कोणत्याहि ध्वनिक्रमामध्यें जागजागच्या ध्वनिलयावस्थेचे जे क्षण येतात त्यांच्या-मधील कालान्तरांमध्यें कांहीं प्रमाणबद्धता आहे कीं नाहीं आणि असल्यास ती किती स्पष्ट–अस्पष्ट आणि कशा प्रकारची आहे;" हें या ग्रंथाचें मुख्य सूत्र असून तें कुणालाहि पटावें असेंच आहे.

त्याचप्रमाणें त्रिवटतराणा ("तिल्लाना"), वाद्यांचे बोल, अशा निरर्थक 'शब्द'युक्त संगीता-चाहि ("शुष्का"चाहि) उल्लेख मी टाळतों, कारण त्याबद्दल आमचा वाद नाहीं. "केवळ अखंड आकाराच्या आलापांचें गीत रंजक नव्हे, त्यांत मध्यें मध्यें नादबलभेद आणि कमीअधिक सूक्ष्म-तेचे विराम हवेच असतात; भाषेंतहि व्यंजनाक्षरांशिवाय शब्दोच्चार फारसे होऊंच शकत नाहींत; पण अशा स्वरव्यंजनविरामयुक्त भाषिताला किंवा गीताला नेहमीं अमुक असा ठरलेला 'अर्थ' असलाच पाहिजे असें नव्हे कारण आपण फक्त ध्वनिक्रम पाहत आहों", असें डॉ. गोखले स्वतःच लिहितात. आणि निरर्थक गीतामध्यें यतिभंग–अर्थभंग–संभवतच नाहीं हें उघड आहे.

तेव्हां अर्थयुक्त गीतांबद्दल आणि तो अर्थ समजून उमजूनसुद्धां केल्या जाणाऱ्या यतिभंगा-बद्दल–अर्थभंगाबद्दल–वाद आहे हें आधीं स्पष्ट करतों. अर्थयुक्त परंतु ज्यांत लयबद्धता अजीबात नाहीं (म्हणजे जागजागच्या लयक्षणांमधील कलांतरांमध्यें प्रमाणशीरतेचा संपूर्ण अभाव आहे)

अशा "रोजव्यवहारांतील सामान्य गद्या" मध्येंहि स्वरमयता म्हणजे उच्चनीचता असते, आणि पुष्कळदां त्या स्वरमयतेचा प्रकार अथवा जागजागचे विराम यांमध्यें बदल झाला कीं त्याच गद्य "भाषिता"ला कांहीं वेगळाच "अर्थभाव" प्राप्त होतो, असें डॉ. गोखले यांनीं स्वतःच अनेक उदाहरणें देऊन दाखवलें आहे. म्हणजे अगदीं ढोबळ गद्यांतहि स्वरलयीचें महत्त्व किती तें डॉ. गोखले स्वतःच सांगतात; तेव्हां प्रगत संगीतांत तें महत्त्व कितीतरी पटींनीं अधिक असणार हें त्यांनीं मानलेलेंच आहे. तेव्हां मुद्दा उरतो तो हा कीं स्वरमयतेचें हें महत्त्व शब्दार्थाच्या तुलनेनें किती असतें ? जर शब्दार्थाहून स्वरलयीचेंच महत्त्व अधिक ठरलें तर अर्थभंग – यतिभंगाचा दोष तेवढ्या प्रमाणांत कमी ठरेल, आणि स्वरलयीचें महत्त्व अतिशय प्रबळ ठरलें तर अर्थभंग–यतिभंग हा दोष नव्हेच; उलट, त्या त्या स्वरलयवाक्याला तसा भंग आवश्यकच असला तर तेथें तो भंग हें एक सौंदर्यलक्षणच ठरेल.

नाट्यसंगीत, भावगीत, लावणी, अभंग यांमध्यें यतिभंग होऊं नये येथपर्यंत डॉ. गोखले यांचें म्हणणें मान्य. पण नाट्यसंगीतांत प्रथितयश नटगायक यतिभंग करतात आणि आज शंभर वर्षें असा यतिभंग खपून गेला आहे ही तर वस्तुस्थिति आहे. ती नाकारून चालणार नाहीं. याचाच अर्थ असा कीं संगीतांत असें कांहीं आन्तरिक सामर्थ्य आहे कीं त्यांत या काव्यदृष्ट्या झालेल्या चुका संगीताच्या प्रवाहांत बुडून गेल्या. थोरांथोरांनीं त्या केल्या आणि बहुसंख्य श्रोत्यांनीं त्या पचवून टाकल्या. सर्व गोष्टी बाजूला सारून स्वरलयक्रीडेच्या विस्तारानें आमसभेवर मोहिनी अस्त्र टाकणें हा संगीताचा धर्मच आहे. त्यावर कोण काय टीका करणार ?

लोकसंगीत भावगीत इत्यादिकांत शब्दांचें महत्त्व मोठें. अशा गीतांची बांधणीच पुष्कळ वेळां अशी कांहीं गच्च आणि चुस्त असते कीं अगदीं बाळबोध स्वरलयीखेरीज दुसऱ्या कोणत्याहि लयक्रीडेला त्यांत अवसरच नसतो. त्यापेक्षां ठुमरीमध्यें अवसर अर्थातच जास्त. तरीसुद्धां, ठुमरीमध्यें शब्दार्थाभोंवतींच संगीत पिंगा घालीत असतें, आणि तेथें संगीताच्या 'संगीत म्हणून' प्रस्ताराला फारसा वांव दिला जात नाहीं. विस्ताराच्या अनेक क्रिया म्हणजे ताना बोलताना वगैरेंनां बगलच दिली जाते. यापेक्षां नाट्यसंगीत जरा आणखी सैलसर. तेथें संगीताच्या विस्ताराला वांव अधिक. शिवाय तें हिंदुस्थानी चिजांवरून बेतलेलें आणि त्याच्यावर भास्करबुवा बखले-बुवांसारख्या मान्यवर घरंदाजांचा हात फिरलेला. तेव्हां शब्दार्थाचीच काय, नाट्याचीहि गळचेपी झाली तर नवल नाहीं. नवल हें कीं प्रेक्षकांनीं त्याचेंहि स्वागत केलें. गोविंदराव टेंब्यांसारख्यांनीं कितीहि संयमित गाण्याचा आग्रह धरला तरीहि असें घडण्याचें राहिलें नाहीं ! –हें सारें अनिष्ट प्रथांचें समर्थन म्हणून लिहिलें नाहीं, तर वस्तुस्थिति दाखवून देण्यासाठीं.

यापेक्षां शब्दार्थाला कमी महत्त्व ध्रुपदांत दिलें गेलें. ध्रुपदकालाच्या आरंभीं शब्दाला अगत्याचें आणि महत्त्वाचें स्थान होतें. पण लयकारी वाढली आणि आड कुआड वगैरे लयताल-क्रीडा सुरू झाली, तेव्हां डॉ. गोखले तक्रार करीत असलेले यतिभंग वगैरे प्रकार होत गेले, शब्दांचें अवमूल्यन झालें,–आणि तींच ध्रुपदगायकीचीं मर्मस्थानें, सौंदर्यस्थानें होऊन बसलीं !

पुढेंपुढें मात्र या लयकारीला धरबंधच राहिला नाहीं व परिणामीं ध्रुपदगायकीच अति सूक्ष्म लयीच्या आहारीं जाऊन रुक्ष होऊन बसली.

त्यानंतर अनेक कारणांनीं शब्दांचें खरें अवमूल्यन झालें तें ख्यालांत. ख्यालांतच स्वरलयीच्या कलात्मक क्रीडेचें महत्त्व वाढलें, संगीताचा 'संगीत' म्हणून विकास झाला आणि आजपर्यंतच्या संगीताचा सर्वांत अधिक विकसित टप्पा म्हणून आज ख्यालाकडेचं बोट दाखवतां येतें. नाहीं म्हटलें तरी ध्रुपदांत शब्दाला, शब्दार्थाला बरेंच महत्त्वाचें स्थान होतें. त्याच्या जखडबंद चौकटींत स्वरलयींच्या अनिर्बंध संचाराला अवसरच नव्हता. तो अवसर ख्यालांतच मिळाला. आजच्या ख्यालाचें स्वरुप सदारंग-अधारंगांच्या काळी ठुमरीसारखेंच होतें असा माझा तर्क आहे. त्याकाळच्या म्हणजे अठराव्या शतकाच्या सुरुवातीच्या बहुतेक चिजा तत्कालीन कौटुंबिक-सामाजिक स्थिति दर्शविणाऱ्या आहेत. सासूनणंदांचा जांच, सवतीचा मत्सर, पिया परदेशीं गेल्याचें विरहदुःख इत्यादि त्यांचे विषय आज पार कालबाह्य झालेले आहेत. तरीहि या चिजा आजसुद्धां मोठ्या प्रेमानें गायल्या जातात; त्या त्यांतल्या अर्थाला कांहीं मोठा 'अर्थ' असतो म्हणून नव्हे किंवा तो जो काय अर्थ असेल तो कांहीं मोठा काव्यपूर्ण म्हणूनहि नव्हे ! तर त्यांच्याभोंवतीं स्वर ताल आणि लययुक्त बंदीशी गुंफल्या आहेत म्हणून. म्हणजे महत्त्व 'कविते'ला नव्हे तर 'चीजबंदीषी'ला, स्वरलयतालाच्या गुंफणीलाच आहे !

हा वाद वाढविण्याचें हें स्थळ नव्हे. कारण याची प्रदीर्घ चर्चा 'संगीत आणि शब्द' या प्रदीर्घ लेखांत मी केलेली आहे. ती जरूर वाटल्यास वाचकांनीं अवश्य पहावी. (सत्यकथा मासिक, एप्रिल १९६२). माझ्या आणखी एका लेखाचा (संगीतकलाविहार मासिक, एप्रिल १९६३) उल्लेख डॉ. गोखल्यांनीं पृ. ४९ वर केलाच आहे.

यतिस्थानीं शब्दभंग, अर्थभंग झाला कीं त्याला यतिभंग असें म्हणून गोखले त्यावर टीका करतात. परंतु बंदीषीच्या दृष्टिनें म्हणजे डॉ. गोखल्यांच्या भाषेंत 'स्वरवाक्याच्या' दृष्टिनें तो यति स्वरवाक्यांतीलच असतो. आणि त्या दृष्टिनें त्याला मी 'टोनल यति' म्हणजे स्वरांगयति असें नांव देईन. असा 'टोनल यति' डॉ. गोखले स्वतः जाणतात व त्याला मानहि डोलावतात हें त्यांच्या पृ. ४९०-४९१ वरील 'अवसान' चिकित्सेमध्यें स्पष्टच आहे. "लयगतिपरंपरेमध्यें सर्वांत अधिक प्रमुख घटक अशा रूपानें अवसानाची मात्रा सजविली जाते. अवसान स्पष्टनिर्दिष्ट मात्रा असें ठरतें. अवसानीं, दोन स्वरवाक्यांमधील अतीत-अनागतांचा संधि आढळतो. सम ही शब्द-अर्थ-स्वर-लय यांतून उगवत उगवत प्रकाशते, येतें-येतें म्हणत येऊन ठेपते. म्हणून तिला आमद् (=आगमन) म्हणतात. 'ध्वनिक्रमांची अपरिहार्य नियति' असें तिचें अलंकारिक भाषेमध्यें वर्णन करतां येईल" असें डॉ. गोखले सारांशरूपानें सांगतात.

ही स्पष्ट व्याख्या स्वतःच करूनसुद्धां डॉ. गोखले यतिभंग हा गुन्हा मानतात तेव्हां मला तरी विस्मयच वाटतो. 'टोनल यति'च्या जागीं शब्दभंग अर्थभंग होत नाहीं अशा बंदीषी आहेत आणि त्या उत्तमच मानल्या जातात. अर्थात् संगीतांतील स्वरलयीच्या अनिर्बंध क्रीडेला

बाध न येतां जर शब्दार्थ उरला आणि डॉ. गोखले म्हणतात तसा यतिभंग झाला नाहीं, आणि अशा वेळीं श्रोत्यांचें लक्ष शब्दार्थाकडे गेलें, तर त्याला गायकांची मुळींच ना नाहीं.

पण याचा अर्थ असा नाहीं कीं तसा प्रकारच हवा असा कोणी हट्ट धरावा. दुधांत साखर पडली–सहजासहजीं पडली–तर ठीकच; याचा अर्थ असा नव्हे कीं साखर हवीच. महत्त्व दुधाचेंच मुख्य आहे. आणि तोच माझा महत्त्वाचा मुद्दा आहे. पण शब्दार्थाच्या मागें लागून गायकाचें आणि श्रोत्यांचें लक्ष गायकीपासून विचलित होऊं नये एवढेंच माझें म्हणणें.

आणखी एका गोष्टीकडे लक्ष वेधतों. कांहीं घराणीं अगर कलाकार अतिशय सूक्ष्म आणि गुंतागुंतीची लयकारी करीत असतात व संगीताच्या स्वर आणि लय या दोन घटकांपैकीं एक जो लय त्याच्याच आहारीं जात असतात, आणि स्वराच्या सोळा आणे सच्चेपणाकडे दुर्लक्ष करीत असतात. जेथें स्वराच्या सोळा आणे सच्चेपणालाहि बगल दिली जाते तेथें शब्दभंग–यतिभंगाची कोण पर्वा करणार ? आणि महत्त्वाची गोष्ट अशी कीं हें घराणें अतिशय मान्यता पावलेलें आहे. आणि त्या पंथाचें हें स्वतंत्र तत्त्वज्ञानच आहे. *

हें ध्यानांत घेतल्यावर डॉ. गोखल्यांच्या 'समेवर आदळणें' वगैरे गोष्टींचा अधिक प्रपंच करणें आवश्यक नाहीं. समेवर आलेला आघात हाच महत्त्वाचा ठरतो, कारण त्या आघातानेंच त्या समेला उठाव येत असतो. दुसऱ्या भाषेंत सांगायचें म्हणजे, आधींच्या लयकारीनें झालेल्या "क्षोभणाचें" त्या समेवर "शमन" होत असतें. तेथें शब्दार्थाची हानि होत असेल. पण तिकडे कलाकाराचें आणि श्रोत्यांचेंहि लक्ष नसतें, कारण तेथें संगीताच्या रंजकतेचा एक उच्चबिंदु (हाय पॉइंट, क्लायमॅक्स) आलेला असतो.

एवढी मतभिन्नता दाखवून प्रतिवाद केल्यावर माझे आणखी मतभेद असे फारसे नाहींत, असलेच तर ते गौण आहेत.

पण मतभेद व्यक्त करूनहि मला हें निदर्शनाला आणलेंच पाहिजे कीं टाळीचा आघात, कठोर–'धा,' समेवर आदळणें, उच्चाराचे धक्के, यांवर कठोर टीका करण्यांत डॉ. गोखले यांचा एक विशिष्ट हेतु आहे आणि तो अतिशय महत्त्वाचा आहे. मात्रा हें एक कालमान आहे; टाळीचा आवाज किंवा तबल्याचा 'धा' ही एक मात्रा नव्हे. त्याचप्रमाणें टाळी किंवा धा वाजण्याला

---

* घराणीं ही धारीवर्गामधील एक सामाजिक संस्था, आणि त्या घराण्यांच्या आसपास फिरणाऱ्यांची 'पठडी' ही एक पोटसंस्था असें डॉ. गोखले मानतात. त्या त्या घराण्यांनीं जतन केलेलीं जीं सांगीतिक वैशिष्ट्यें, त्यांच्या आविष्काराला ते घराणेदार गायकी म्हणत नाहींत तर त्या त्या कलावंताचा तो तो बाज असें म्हणतात. (पहा पृ. ३५५, ३५९–३६१, ४२२–४२३, ४६४–४६५), म्हणजे माझ्या 'घरंदाज गायकी'चें त्यांच्या भाषेंत भाषांतर 'सुप्रतिष्ठित मान्यवर बाज' असें होईल. पण हा परिभाषेचा फरक सोडला तर 'घरंदाज गायकी'मधील सिद्धांतमतांनां पोषक असेंच डॉ. गोखल्यांचें एकूण मत मला दिसतें. तेव्हां मी माझा घराणें हाच शब्द चालू ठेवतों.

जो एक क्षणमात्र काळ लागतो तो 'कालबिंदु' म्हणजे मात्रा नव्हे. अशा लगतच्या कालबिंदू-मध्यें जेवढा काळ जातो तेवढा सबंध एका मात्रेचा काळ. ती मात्रा. हा तर लयतालशास्त्राचा पहिला धडा आहे. परंतु तो धडा कळलेले, आणि खरें म्हणजे वळलेले लोक थोडेच आढळण्यांत येऊं लागले आहेत. 'धा'चा आवाज म्हणजे मात्रा, टाळीच्या आघाताला लागणारा बिंदुरूप काळ म्हणजे मात्रा, अशी चुकीची समजूत असणारांची संख्या वाढत आहे आणि त्यांत प्रसिद्ध लेखक, समीक्षक, नट, गायक, वादकहि आहेत. (मुळगांवकरांच्या 'तबला' या ग्रंथांतहि ही चूक झालेली डॉ. गोखल्यांनां आढळली.) मात्रा आणि लघु हीं मापें केवढीं हें पुन्हांपुन्हां वेगवेगळ्या तऱ्हांनीं डॉ. गोखले मांडतात तें या प्रचलित गैरसमजुतीला आळा घालण्यासाठीं. ही गैरसमजूत मला आणि इतर अनेकांनांहि जागजागीं जाणवत असते. तेव्हां डॉ. गोखल्यांचें या बाबतींतलें विवरण प्रत्येकानें ध्यानांत ठेवलें पाहिजे यांत शंकाच नाहीं. त्या गैर समजुतीला थाराच उरूं नये म्हणून टाळीचें, समेवर आदळण्याचें, महत्त्व अजीबात काढून टाकावें अशी एका टोंकाची भूमिका त्यांनीं जाणुनबुजून स्वीकारली आहे, यांत शंका नाहीं. कारण तसा स्पष्ट उल्लेखच त्यांनीं जागजागीं केला आहे. छंदविवेचक कै. माधवराव पटवर्धनांवर टीका करतांनाहि "सर्व काम टाळीवर चाललें आहे !" असा उद्गारचिह्नयुक्त उपहास त्यांनीं केलेला आहे. डॉ. गोखले यांचें या बाबतींतलें धोरण व त्याचें कारण एकदा नीट समजलें कीं त्यांच्या त्या मुद्यांबद्दलच्या लिखाणांत 'अर्थवाद' किती तेंहि कळतें; यतिभंगाच्या किंवा समेवर आदळण्याच्या क्रियेलाहि त्यांनीं कधीं क्वचित् वाहवा दिली तरी त्याचें आश्चर्य वाटत नाहीं किंवा मतामध्यें धरसोड–विसंगति आहे असें भासत नाहीं.—पृष्ठ ५३० वरील चौथ्या परिच्छेदामध्यें त्याचें स्पष्टीकरण मिळतें. तो परिच्छेद महत्त्वाचा आहे.

पण 'उपपत्ति'कडे मी फारसा वळणार नाहीं हें आधीं सांगितलेंच आहे. तेव्हां या ग्रंथापासून वाचकाला 'फल' काय मिळणार हें सांगितलें म्हणजे माझें प्रस्तावनाकार या नात्यानें काम संपलें.

ग्रंथ सर्व दृष्टींनींच अपूर्व आहे, एका अजीबात अस्पृष्ट विषयावर आहे, मराठी संगीत विश्वांत आजवर कधीं न आलेल्या भूमिकेवरून लिहिलेला आहे, अनेक संबंधित विषयांकडे नुसता पाहणारा नाहीं तर त्यांची कांहीं माहिती देऊन वादस्थळांची चर्चा करणारा आहे, विचारयुक्त आहे आणि विचारप्रक्षोभकहि आहे. तेव्हां जसा वाचक तसें फळ आणि वाचक जेवढ्या चिकाटीनें आणि समरसतेनें वाचील तेवढें फळ. असें थोडक्यांत सांगतां येईल.

पण – स्वतःमधील उणीवांची तीव्र जाणीव असल्यामुळें–डॉ. गोखल्यांना स्वतःला ही भीति आहे कीं असा ग्रंथ वाचणारा वाचक कोणी मिळणार नाहीं; कोणी हा ग्रंथ हातीं घेतला तर बहुधा सूचि चाळून इकडचीं तिकडचीं कांहीं पृष्ठें वाचून तो आपलें मत बनवील. आणि ग्रहपूर्वग्रहांमुळें त्या मताला कांहीं वेगळाच रंग येईल.

परंतु ती भीति मला वाटत नाहीं, कारण मी मराठी संगीतविश्वांत आजहि फिरत असतों म्हणून नव्या पिढीची ताकद आणि जिज्ञासाबुद्धि केवढी मोठी आहे हें मला माहीत आहे. ग्रंथ एकदम हातीं घेतल्यास अवघड वाटेल एवढें मात्र खरें. म्हणून कांहीं शिफारसवजा सूचना करतों.

पहिल्या वाचनाच्या वेळीं टीकाटिप्पणीचा भाग अजीबात गाळावा आणि सुरुवातीपासून 'विष्कंभका'पर्यंतचाच भाग फक्त वाचावा. जेथें उदाहरणें वगैरे आहेत ते भाग मोठ्यानें (तोंडी) वाचावे, प्रत्यक्ष क्रिया करून पहावी. नंतर एकदम ठेके व तालव्यवहार हे भाग वाचावे. ज्यांनां फक्त तालशास्त्र हवें आहे त्यांनां एवढें पुरेसें आहे आणि तें पुष्कळ दिवस पुरेल. त्या शास्त्रामध्यें ज्यांनां अधिक खोलांत जावयाचें आहे त्यांनीं नंतर विष्कंभक आणि 'अनुबंध' वाचून मग तेवढ्या वाचलेल्या सर्व भागांवरील टीकाटिप्पणी वाचावी. त्यानंतर उरलेला भाग क्रमानें हवा तर हातीं घ्यावा. संगीत हा ज्यांचा विषय नव्हे त्यांनीं 'विष्कंभक,' 'अनुबंध १', 'परंपरा' आणि 'तालविवेक' हे भाग त्या क्रमानें वाचावे आणि मग ग्रंथाच्या इतर भागांपैकीं जो इष्ट वाटेल तो हातीं घ्यावा.

अशी सूचना द्यावीशी वाटली हेंच या ग्रंथाच्या महत्त्वाचें दर्शक आहे. डॉ. गोखले यांनीं फार प्रचंड काम केलें आहे, एकाद्या युनिव्हर्सिटीनें हातीं घ्यावा असा प्रकल्पच एकट्यानें तडीला नेला आहे, असें मला मनापासून प्रांजळपणें वाटतें. यांत कोणाला अतिशयोक्ति वाटली तर तिला माझा नाइलाज आहे. डॉ. गोखल्यांशीं असलेल्या माझ्या स्नेहसंबंधामुळें मी अवास्तव औपचारिक स्तुति करतों असें मुळींच नाहीं. हें उष्ट्रचुंबनच झालें आहे असें डॉ. गोखले लिहितात. पण तें काम कोणीतरी करावयास हवेंच होतें, आणि तें काम डॉ. गोखले होते म्हणूनच झालें. महाराष्ट्राच्या साहित्यिक, सांस्कृतिक आणि सांगीतिक ठेव्यामध्यें कांहीं महत्त्वाची भर घालण्याचें काम डॉ. गोखले यांनीं केलें आहे याबाबत मला तरी कांहीं शंका वाटत नाहीं. आणि त्या कामाला थोडासा मी आणि बहुंशीं साहित्य-संस्कृति मंडळ कारणीभूत झालें याचा मला आनंद वाटतो.

'छन्दोवती',
४८४/६८, मित्रमंडळ कॉलनी,
पुणें ४११००९.
ता. २० ऑक्टोबर, १९७९.

वामन हरि देशपांडे

अतिशयवर्णना व्याख्यानम्, न केवलानि चर्चापदानि.

उदाहरणं, प्रत्युदाहरणं, अध्याहारः, एतत्समुदितं व्याख्यानम्.

ततो हि विशेषप्रतिपत्तिः.

संदेहादलक्षणम्.

विषयानुक्रम

[प्रत्येक विषयापुढील अंक पृष्ठांचे आहेत. टीकाटिप्पणीमध्यें दिलेले कंसांतील अंक त्या त्या टीपेचा क्रमांक दाखवितात; जसें (९.३) म्हणजे नवव्या भागांतील तिसरी टीप. फक्त महत्त्वाच्या किंवा विस्तृत टीपाच येथें उल्लेखिलेल्या आहेत.]

टीकाटिप्पणी ९. **पृष्ठें १४५–१५४**

(९.१) लेखकाचें 'रंजकता' शब्दाचें उपपादन १४५. (९.३) परिभाषाविवरणः जुन्या पाश्चिमात्य फिलॉसफी–सायकॉलजीपेक्षा आपली परंपरागत परिभाषा अधिक समर्पक १४५–१४६. आपल्या परिभाषेंतील संदिग्धता आणि विचारदोषः वैज्ञानिक विचार-पद्धतिनें तारतम्यविवेक अवश्य १४६–१४७. अन्तःकरण, मन, बुद्धि, चित्त, इंद्रियें; मात्रास्पर्श. एकाग्र–विक्षिप्त–क्षिप्त–मूढ–शान्त–निरुद्ध चित्त; चित्तवृत्ति. कॉम्प्यूटरशीं तुलना १४७–१५०. शरीर-अन्तःकरण मिळून एकच आणि तें जड नव्हे तर चैतन्यमयच १५०. आध्यात्मिक विचार व परिभाषा हे एकतर कल्पनाधारित म्हणून निष्फळ; आणि/अथवा केवळ अनुभवप्रवण म्हणून शब्दातीत १५०. रमणीय, कान्त, हृद्य, मोहक, मधुर १५०. आनंद ही कल्पना आध्यात्मिक १५०–१५१. अहंकार, अभिनिवेश १५१. धारणा, ध्यान, समाधि, संयम हीं रोजच्या अनुभवाचीहि असतात; त्यांत व्युत्थान-दशा हीच महत्त्वाची असते १५१. आनंदाच्या दोन पातळ्या. सौंदर्यग्रहण व सौंदर्य. "सौंदर्यग्रहण," "आनंद," या निरहंकारिक चिरकालीन आध्यात्मिक अवस्था; म्हणून त्यांचा विचार व तत्संबंधित परिभाषा या पुस्तकांत वर्ज्य १५२. (९.४) 'एकच आवर्तन' ही केवळ भाषा; आवर्तन हें स्वयंभू 'देवदत्त' नव्हे १५३. (९.५) समेवर घोषाघातच हवा हें अयुक्त. आघातवर्णहीन गायनवादन हेंहि लयप्रमाणबद्ध, रंजक असतें. संगीत ही एक भाषा आहे, तिचें कालबंधन म्हणजे ताल १५३–१५४.

१०. जाति आणि खंडः वजन आणि ताल. **पृष्ठें १५५-१६२**

'डौल' शब्दाची व्याख्या फक्त 'विशेषेण आख्या' अशा तऱ्हेनेंच होऊं शकेल. आवर्तनाच्या डौलाचीं घटकलक्षणें—द्रुतमध्यविलंबित लयप्रकार, त्या त्या लयप्रकाराशीं सुसंगत लयांगें, त्या लयांगांमधील प्रमाणबद्धता व त्यांचा क्रम, वर्णोच्चारांतील स्वरत्वभेद व बलभेद, त्यांचीं अंगें व त्यांचा क्रम आणि अर्थवाही गीत असल्यास त्याचा अर्थभाव १५५. उदाहरणें १५५–१५६. डौलाचें एक आलंबन अथवा वर्णन–'जाति.' तिस्र, चतस्र, खंड, मिश्र, संकीर्ण जाति. एकाकी, द्व्यस्र, मानुष, पक्षिणी उपजाति १५६. छंदःशास्त्रोक्त गणव्यवस्था विशेष उपयुक्त नाहीं १५७. बळानें उत्पन्न केलेल्या जातींचीं उदाहरणें २५८. खंडोत्पत्ति १५८. 'ताल' म्हणजे अंगखंडगतिजातियुक्त आवर्तनप्रवण नादमालिका १५९. एका तालांतील वेगवेगळे डौल. ताल हा साधारण शब्द; ठेका हा वर्णोच्चारबोधक विशिष्ट शब्द १५९. ठेक्याचें 'वजन.' वजन हें तालाला नव्हे तर ठेक्याला असतें. उदाहरणें १५९–१६१. यतिस्थानें. 'खाली.' स्वरांग-तालांग ही जोडी अभेद्यच १६१. एक तालांगलघु = चार स्वरांगमात्रा हा केवळ एक ठोकळ सामान्य हिशेब १६२. अनुसंधान १६२.

टीकाटिप्पणी ११.

१२. विष्कंभक.

लौकिक छंदांतहि अक्षरांचें महत्त्व आहेच ३८७. तालावर्तनयुक्त छंद ३८७. छंदशब्द-निरुक्त ३८७. ऋचा ३८८. लघूपायांचे प्रकारभेद. पठणांत वाक्यस्तोभें नाहीत ३८८. ऋचापठण व 'केवळ' गद्य यांतील फरक; गद्य-पठण (पाठ्य)-सस्वरपठण-सुस्वरपठण-गान ही श्रेणी, तिच्यांतील परस्पर घटकमर्यादा निश्चित कांटेकोर नव्हेत ३८८. यजुस् या गानक्षम नसलेल्या ऋचा, सामें या गानक्षम ऋचा ३८८. सामांचे चार प्रकार; साम हें लौकिकगानहि होऊं शकेल ३८८. सामसंहिता ही फक्त चार देवतांची क्रमशः स्तुतिगीतें. यज्ञीय सामगायन ३८९. सामगायनाच्या प्रचलित वर्णनांत सिद्धासिद्ध काय काय ३८९-३९०. सामगायनामधील 'विकृती' क्रिया ३९०. ज्येष्ठ-सामाचें लयांगदृष्टया परीक्षणः कांहीं शंका; हल्लींच्या तालकल्पनेप्रमाणें होणारे ज्येष्ठसामाचे खंड सामपरंपरेच्या वर्तावाशीं जुळत नाहींत ३९१--३९३. व्हर्नन आर्नोल्ड्कृत वैदिक छंदविश्लेषण व त्याचा ना. ग. जोशीकृत पुरस्कार ३९३-३९४. नाट्यशास्त्रम्चा काळ व त्याच्या उपलब्ध आवृत्ती ३९४. मुळे व कैलासचंद्र देव यांच्या पुस्तकांमधील अपूर्णता ३९५. नाट्यशास्त्रम्मधील लयतालविचारविषयक अनेक अध्याय ३९५. लय, ताल, कला, काल, शब्द, छंद यांचा परस्परसंबंध ३९६. निबद्ध छंद व चूर्णपद ३९६. अन्तर-मार्ग ३९७. गीतींमधील स्वरांगांची बोलबांट ३९७. जातींची लक्षणें ३९८-३९९. लयतालानेंच बंदीष ठरते, स्वरांगतालांग जोडीनेंच जातें ३९९. लयकालनिरपेक्ष स्वराला अस्तित्वच अशक्य ३९९. वर्णालंकारांमधील लयांगें ३९९-४००. वाद्यवादनांतील 'वृत्ती' व लयभाग ४००. सारांश. 'भरताचें तालविधान दुर्बोध' अशी समजूत कां? ४००-४०१. वाद्यें. त्यांचे बोल, वाक्करणें, वादनमार्ग, प्रकार, योग, प्रहार, पाणी व यती ४०१-४०२. कुतप. त्यांतील तालवादनाच्या अठरा जाती ४०२-४०३. टाळी ही गौणच ! ! ४०३. मार्गतालांचा यथाक्षर व्यवहार; तिस्त्रचतस्त्रांचीं मिश्रणें व परस्पर-रूपान्तरें ४०३-४०५. कलाविधि व कला ४०५. कलाविधि, मार्ग, कला, लघूपाय यांचें विवरण. केवळ टाळीकडे लक्ष दिल्यामुळें भासणारी 'दुर्बोधता' ४०५-४०८. कलां-बद्दल लेखकाचा तर्क. अभिनवगुप्ताचें त्याबद्दल विवरणः पातांमधील विराम, लघूंचीं वेग-वेगळीं कलामानें. लघु हाच गुरुरूप धारण करूं शकतो. नाना प्रकारांचीं कलामानें ४०८-४०९. विवरणांत संभ्रम कशानें ?— धागा दर्शनांतील अणुवादामध्यें: द्व्यणुकमीमांसेच्या आधारें अभिनवगुप्ताच्या 'गुरुरेव कला' या विधानाबद्दलचा लेखकाचा खुलासा; प्रचलित अर्थ चुकीचा. कलाविधिरहस्य ४१०-४११. छंदग्रंथांत विधि आणि प्रस्तार फार — शास्त्रविचार कमी. ऱ्हस्वोच्चाराधारित आणि मात्राऽधारित कलाविचार ४११. संस्कृत भाषेंतील व्यंजनबाहुल्य, द्राविड भाषांशीं तुलना ४११-४१२. दत्तिलम्, संगीत-मेरुः, मानसोल्लासः, संगीतचूडामणिः, संगीतसुधाकरः, संगीतरत्नाकरः ४१२. संगीत-रत्नाकराला वैचारिक महत्त्व फारसें नाहीं. त्यांतील तालविधान बहुतांशीं नाट्यशास्त्रम्-बृहद्देशी परंपरेचेंच ४१३-४१४. चौदाव्या क्रिस्तीशतकांतील संगीतशिरोमणि हा 'उत्तरे-कडचा मुसुलमानी' ग्रंथ व संगीतराजः हा उत्तरेकडचा 'हिंदु' ग्रंथ ४१४-४१५. क्रिस्तीशक १४०० नंतरच्या संस्कृत संगीतग्रंथांची वास्तविक लायकी किती ? ४१५. संगीतसार.

इ) आरबी-ईरानी संसर्गाबाबद तर्कविचार.

अवेस्तन्-फार्सी-आरबी-तुर्की-उर्दू. त्यांतील कांहीं उच्चारवैशिष्ट्यें ४४३-४४४. उच्चार-वैशिष्ट्यांमुळें अंगभेदपद्धतिहि विशिष्ट ४४४-४४५. फार्सीउर्दू लघुगुरुभेद व मात्रामापन हें 'आपल्या'हून वेगळे ४४५-४४६. फार्सी छंदपद्धतिची त्रोटक ओळख ४४६-४४८. संसर्गामुळें आपणांकडे दोन दृष्टी, दोन विचारकल्पनाप्रवाह, आले असावे ४४८-४५०.

ई) संस्कारसंकराचा एक संभाव्य परिणामः एक तर्क.

तबला, बोल, ठेके व परिभाषा यांजबद्दल अंदाज बांधण्याची दिशा ४५०-४५१. अंदाजाची पूर्वतयारी-तीन मुद्दे:

१) भाषेंतील उच्चारः 'प्रमाण' भाषा

पाणिनिपरंपरेचा उच्चारविचार शास्त्रशुद्ध परंतु अपुरा. नवे वैज्ञानिक पाश्चिमात्य विचारः त्यांतील देशकालसमाजपरिस्थितिच्या परिणामांबद्दलचा विचार महत्त्वाचा ४५१-४५२.

२) उच्चारशिक्षाः भौतिक विचार

शरीरानुगामी नादध्वनिविचार व वर्णव्यवस्था ४५३. पार्थिव कंपनाधारित प्रायोगिक विज्ञान आणि श्रवणविषयक प्रायोगिक शास्त्र ४५३-४५६. 'स्पीच रेकॉग्निशन' (=रुतबोध) बद्दलचे प्रयोग ४५६-४५८. 'इण्ट्रॉस्पेक्टिव्ह' (=स्वलक्षी) पद्धति ४५८.

३) लयमानाचें प्रमाणगमक कसें ठरवावें ?

वर्ण, पद, शब्द, संकेत व अर्थ; त्यांचा क्रम; त्यांचा नादभेदाशीं संबंध. त्यांची कर्णप्रतीति. प्रतितिच्या मुळाशीं संस्कारवळण. प्रतीति व्यक्तिपरत्वें वेगळी होऊं शकते ४५८-४५९. शास्त्रज्ञ -साधे कलावंत-विशेष अभ्यास नसलेले, यांच्या लयांगप्रतीतिमध्यें व लयांगवर्णनांत फरक असूं शकेल. त्यानुसार त्यांची त्यांची वेगवेगळी परिभाषा ४५९-४६०. अंगखंडांची चिकित्सा ४६०-४६२. देशी ठेक्यांचें परीक्षण आणि त्यावरून केलेला संस्कारसंकराच्या परिणामाचा अंदाज ४६२-४६५. मूळ भारतीय परंपरेच्या व 'द्राविड' पद्धतिच्या मोजणींतहि कलाविधि अटळ ४६५-४६७. आधुनिक मराठी छंदविवेचकांचा मुख्य प्रमाद व त्याचें कारण ५६७-५६८.

उ) प्रमाणबद्धतेच्या कल्पनांची परीक्षा.

गद्यापासून गानापर्यंतची जी ध्वनिक्रमश्रेणी, तिच्यांतील व्यवच्छेदक लक्षण म्हणजे लय नव्हे तर लयाची कमीअधिक प्रमाणबद्धता ४६९. मुख्य आणि गौण लय ४७०. स्वरत्वभेद कमींतकमी परंतु आवश्यक असा किती झाला कीं गेयता येते ? लेखकाचा आडाखा ४७०-४७१. चूर्णपद व गाथा; मंत्र व जप ४७१-४७२. पद्यलक्षणें व मात्रा-नियमन ४७२-४७३.

ऊ) प्रमाणबद्धता व रंजकता.

या विषयाबद्दल सावध असावें ४७४. चित्तबुद्धिव्यापार व रंजकता. यांत मात्रास्पर्श, व्यक्तिभेद, इत्यादींचें महत्त्व. निश्चित विधानें करणें कठिण. गृहीतकल्पना अतिशय, त्यांपैकीं कांहीं ग्राह्य मानतात ४७४. रंजक-हृद्य-रोचक वस्तूंचीं कांहीं लक्षणें—१) एकजिनसीपणा. टीका. २) व्यवस्थानियमनासहित वैविध्यः घटकांची समप्रमाण-संगति, त्यांचा परस्परतुल्यभाव, त्यांमधील वैलक्षण्य व्यतिरेक–व्यत्यय, त्यांत होणारी अखंडताप्रतीति. टीका. ३) वस्तुकार्यप्रयोजन. टीका. ४) या सर्वांत तारतम्य. ५) स्पष्टप्रतीतिः मुख्य–गौण या भेदाची स्पष्टता. ६) गौण घटकांमधीलहि प्रमाणबद्धता ७) शैली. शैलीचा 'व्यापारधंदा.' शैलीचीं आवश्यक पथ्यें. 'नवी' शैली कशामुळें येते ? समाजजीवन व त्याची गतिमानता यांचा शैलीच्या 'स्वीकारा'वर परिणाम. ४७४–४७८. श्रवण घडतें तेव्हां काय होतें ? भौतिक सिद्धान्तः श्रवणासहित इतर इंद्रियव्यापारहि होतात; श्रवणसंस्कार व स्मृतिसंग्रह यांची परस्परक्रिया घडते ४७८–४७९. स्मृतिविषयक प्रायोगिक निष्कर्ष. स्मृतिसंग्रहव्यवस्था व अनुभूतींचा 'अर्थभाव' म्हणजे अमुकत्व, घाट–मांड–संघात–संहति. 'गेष्टाल्ट्' कल्पना ४७९–४८१.

ए) गेष्टाल्ट्कल्पना.

गेष्टाल्ट्कल्पनेच्या मर्यादा. गेष्टाष्ट्चीं लक्षणें: संहतिबल, पिधानबल, आशयघनता. मुख्य आणि गौण. विपरीतप्रतीति (विपर्यय) ४८१–४८३. फोर्‌गेष्टाल्ट आणि एण्ड्गेष्टाल्ट; 'क्रमजनितसंस्कारविशेषः' ४८३. एण्ट्रॉपी, म्हणजे बाह्यक्रियेसाठीं अनुपलब्धि, ही उच्चारक्रमांत कशी वाढत जाते ? ४८३–४८३. कॉम्युनिकेशन थियरी व इन्फर्मेशन थियरी यांजबद्दलचा धोक्याचा इशारा: शब्दपाण्डित्याचे दाखले. मंगरूळकरांचा 'अपेक्षापूर्ति–अपेक्षाभंग,' मर्ढेकरांचें लय'तत्त्व' व त्याचा 'संगम–विरोध–समतोल,' देशपांड्यांचें 'उत्कण्ठन–विसर्जन'; यांजवर टीका ४८४–४८६. विज्ञानाबद्दलचे अडाणी गैरसमज, आणि अडाणी 'विज्ञान'पंडित ४८६–४८७. जो विषयच धूसर, ज्यांतील भाषाच संदिग्ध, त्यांतील कित्येक मतविचार त्याज्यच असेंहि म्हणतां येत नाहीं. लेखकाची सावध भाषा–प्रयोगवृत्ति ४८७.

ए) आवर्तन आणि सम; ठेका आणि अवसान.

सम व अवसान यांनां महत्त्व कशामुळें, कसें आणि किती ?–सम ही केवळ गणितदृष्टिची. 'अवसानीं आघात' हा नियम नव्हे ४८७–४८८. छंदचरण आघातानेंच सुरूं व्हावा–होतो असें नाहीं; अनागतग्रहाचीं पद्य, गीतगान व तालवादन यांमधील विविध उदाहरणें ४८८–४९०. अवसानीं न्यास येतो; अवसानाकडे चित्त 'धांवतें.' अवसान स्पष्टनिर्दिष्ट होतें. अवसानमात्रेचा उच्चार पूर्णमात्रिक होतो, दीर्घ भासतो. अवसानीं शब्द बहुधा संपत नाहीं, तर एकतर सुरूं होतो अथवा त्याचा त्याक्षणीं भंग होतो म्हणजे यतिभंग होतो.

अवसान जणूं अतीत–अनागतांचा संधि. अवसान आणि 'आमद्' (=आगमन). अवसान म्हणजे जणूं ध्वनिक्रमाची 'अपरिहार्य नियति' ४९०–४९१.

ओ) आवर्तनकल्पना कोठवर टिकते ?

छंदांतील अनागतग्रह. चरण व ठेका. दोन चरणांमधील विराम अथवा पूरक आलाप, आणि ठेका. दोन चरणांमधील अखंडताप्रतीतिकारक उच्चार, आणि त्याला जुळता ठेका ४९१–४९३. तिहाया, मोहरे, परणें, यांत ठेक्याचें काय होतें ? उदाहरण–चार धा चा तीन दमांचा तीन तालाच्या दहा आवर्तनांचा चक्करदार: त्यांतील विविधांगी प्रमाणबद्धता आणि नानाविध आवर्तनघटक ४९३–४९६. 'चित्रबंध' हे दृष्टिला समजण्यास सोपे; ध्वनिक्रम गतिमान असल्यामुळें 'ध्वनिक्रमबंध' कानांनां आकळणें कठिण–कष्टसाध्य. चक्करदारांतील मुख्य–गौण लयांची अदलाबदल. कर्णप्रतीति व गणिताची चौकट. बुद्धिक्रीडेची न्यूनाधिक सुकरता आणि रंजकता; यांत व्यक्तिप्रकृतिप्रवृत्तिभेद. 'आवर्तन' हें *तालाच्या दहा प्राणांपैकीं कां गणिलेलें नाहीं ?* ४९६–४९७.

औ) अपूर्णमात्रिक ठेके.

वादविधान. वादाचें वास्तविक स्वरूप व त्याची सोदाहरण परीक्षा. वाद शुष्कच ठरतो कारण व्यवहार अपूर्णमात्रिक कर्णप्रतीतिचा होत नाहीं ४९७–४०२.

'तालविवेकां'तील काहीं मुख्य मुद्यांची उजळणी ४९८–५०२.

१८. उपसंहार पृष्ठें ५०३–५०७

लेखकाच्या निष्ठांचा पुनरुच्चार ५०३–५०४. भारतीय संगीताचा शास्त्रतर्कविचार अभिनवगुप्तानंतरच्या हजार वर्षांत झालाच नाहीं ५०४–५०५. 'लयतालविचारा'चें कारण, धोरण व सूत्र ५०५–५०६. विचारक्षेत्र वाढतें तसें अज्ञानहि अधिकाधिक स्पष्ट होतें, आणि हें स्पष्ट होणें हा फायदाच ५०६. आनंदानुभूति व सौंदर्यप्रतीति हीं शब्दातीत आहेत ५०७.

अनुबंध १ : लयव्याख्या व तिचें व्याख्यान पृष्ठें ५०८–५३१.

या अनुबंधाचें प्रयोजन : साहित्यिक 'सौंदर्यशास्त्री' लेखकांच्या इंग्रजी उसनवारीच्या शब्दपांडित्याचा संगीतछंदचिकित्सेवरील वाढता प्रभाव ५०८. लय शब्द पुंलिंगीच आहे; हिंदी भाषेतील लिंगभेद शिथिल आहे; साहित्यिकांचा 'पुल्लिंगी लय–स्त्रीलिंगी लय' हा भेद शुष्क आहे ५०८–५०९. साहित्यिकांची लयाची 'व्याख्या'(!) ५०९. लयाचा कोशार्थ–मुख्यार्थगौणार्थचिकित्सा ५०९–५१०. विलीनत्व आणि कालाधिष्ठान हें आवश्यक ५११–५१३. केवळ प्रमाणबद्धता म्हणजे लय नव्हे; केवळ परस्परन्यास म्हणजे लय नव्हे; केवळ मांडणी म्हणजे लय नव्हे; विविध धर्मींचा क्रम म्हणजे लय नव्हे ५१३–५१४. लयक्रमांतील 'धर्मी' सातत्यानें एकच असतो. ५१४. (कालवशात्)

टीकाटिप्पणी : अनुबंध १ **पृष्ठ ५३२–५३९**

मापनपद्धतिच्या विचाराचें आणि प्रक्रियेचें महत्त्व जाणणें हेंच 'क्वांटम् मेक्यानिक्स्' इत्यादि शास्त्रांचें मूळ ५३९.

अनुबंध २ : पाश्चिमात्यांची 'रिद्‌म' कल्पना

टीकाटिप्पणी : अनुबंध २ पृष्ठें ५६५-५७६

यैर्यैः श्रमैर्विरचितं लयतालभाष्यम्,
तेषां अभिज्ञ इह कः परमात्मनोऽन्यः ?
इत्थं विचिन्त्य, जगदीश, तवैव तुष्ट्यै
सर्वज्ञ, ते चरणयोर्निहितं मया तत्.

१. उपक्रम

"श्रोते पुसती, काये ग्रंथ ? काय अर्थ बोलिला जी येथ ?" या प्रश्नाचें उत्तर पुस्तकाच्या सुरुवातीस म्हणजे उपक्रमांत[१] द्यावें अशी रीत आहे. पुस्तकांत कांहीं नवीन आहे कीं काय, निदान तें नवीन प्रकारें तरी लिहिलें आहे काय, याचें दिग्दर्शन – म्हणजे पुस्तकाच्या अपूर्वतेचा उल्लेख; त्याचप्रमाणें पुस्तक वाचून वाचकाच्या पदरीं शेवटीं काय फल पडावें अशी अपेक्षा केलेली आहे, याचाहि उल्लेख पुस्तकाच्या सुरुवातीसच होणें इष्ट असतें. श्री. वामनराव देशपांडे यांनीं आपल्या प्रस्तावनेंत या तिन्ही पुस्तकलक्षणांचा – लिंगांचा – ऊहापोह करण्याचें योजिलें आहे, म्हणून त्यांची चर्चा येथें करण्याची जरूर नाहीं. तरीहि कांहीं विचार लेखकानें स्वतः व स्वतःच्याच भाषेंत सुरुवातीस मांडणें इष्ट आणि सोईचें असतें.

वाचकांस प्रथम विनन्ति अशी कीं, लेखक कोण आहे आणि त्याला लिहिण्याचा अधिकार काय, याकडे कृपा करून पाहूं नये. लेखक अनधिकारीच आहे, आणि तो अनधिकारी कसा, कोणत्या बाबतींत, किती आहे हेंहि त्याला स्वतःला पूर्णपणें माहीत आहे. शिवाय तो वाचकांस व संगीतरसिकांस अज्ञात आहे आणि अज्ञातच राहूं इच्छितो; "बरें जालें देवा, कुणबी जालों; नाहीं तर दंभें असतों मेलों" ही कृतज्ञ जाणीव कायम ठेविण्याची त्याची इच्छा आहे. आपण पुस्तकरूपानें कांहीं लिहूं व तें प्रसिद्ध होईल याची त्याला कधीं कल्पना नव्हती, आणि पूर्वायुष्यांत या प्रकारचे प्रसंग आलेले त्यानें टाळिले. स्वतःचे विचार स्पष्ट व्हावे, त्यांतील त्रुटि व अपूर्णता दूर व्हावी, चुका व विसंगति स्पष्ट व्हावी, यांसाठीं जवळ असलेल्या नोंदींपैकीं कांहीं सुसंगतपणें लिहून त्यानें कांहीं टिपणें केलीं होतीं; त्यांपैकीं संगीतविषयक कांहीं टिपणांचा भाग त्याच्या स्नेह्यांच्या हातीं लागला व त्यांस पुस्तकरूप मिळावें असा त्यांनीं आग्रह धरिला. त्यांपैकीं श्री. वामनराव देशपांडे यांनीं तर जवळजवळ प्रेमाचा हट्टच करून धरणें धरिलें व पुस्तकप्रसिद्धिची वाटहि मोकळी करून दिली; तेव्हां हें पुस्तक झालें, असा इतिहास आहे. आतां वाचकांवर जो कांहीं कमीअधिक अत्याचार होईल त्याचे धनी वामनरावच; 'इदं न मम'.

"यशसे, अर्थकृते" अशा प्रवृत्तींतून पुस्तकाचा जन्म झालेला नाहीं; स्नेह्यांचा आग्रह पटण्याचें मुख्य कारण असें कीं यांत जी चर्चा ज्या दृष्टिकोणांतून केलेली आहे ती चर्चा व तो दृष्टिकोण बहुसंख्यांच्या समोर कोणीतरी ठेवावयास हवाच हवा, अशी लेखकाची श्रद्धा होती आणि आहे. प्रत्यक्ष या पुस्तकांत अनेक महादोष आहेत व जाणीवेंत नसलेले असे आणखीहि कित्येक असतील. माहिती संपूर्ण नाहीं, कित्येक ठिकाणीं अज्ञानानें, अनधिकारामुळें किंवा अनवधानानें चुकीचीहि असेल; उपपत्तिमध्यें तर्कदोष, विसंगति, एकांगीपणा हेंहि पूर्णपणें टाळितां आलें नाहीं; चर्चेमध्यें संदिग्धता, अर्धवटपणा, कोठें अधिक तर कोठें– आणि कदाचित् महत्त्वाच्या ठिकाणीं– न्यूनता, पाल्हाळ, पुनरुक्ति हे प्रकार राहिलेच आहेत;

भाषा क्लिष्ट आणि बोजड आहे. यांपैकीं कित्येक दोष अपरिहार्य आहेत कारण ते लेखकाच्या पिंडाचे, त्यावर झालेल्या संस्कारांचे आणि त्याला आलेल्या अनुभवाचे परिणाम आहेत व त्यांस इलाज नाहीं. तरीहि हा विषय या भूमिकेवरून मांडिला जावा अशी इच्छा कांहीं अधिकारी विद्वानांजवळ प्रदर्शित करूनहि त्यांचेकडून प्रतिसाद आला नाहीं म्हणून हें पुस्तक केलें. झालेंच पाहिजे म्हणून केलें, दुसरा कोणी पुढें होत नाहीं म्हणून केलें, जमलें तसें परंतु इमानानें केलें. "न हि कल्याणकृत्कश्चिद्दुर्गतिं तात गच्छति" ("शुभकारी कुणी, बापा, दुर्गतीस न जातसे") हा न्याय जर खरा असेल तर आतां कोणा विद्यावंत-क्रियावंत, शुचिष्मंत-श्रीमंत अशा थोर लययोग्याच्या हातून या पुस्तकविषयाचा व त्याच्या भूमिकेचा नवा अवतार यथाकाल होईल; आणि त्या, याहून सहस्रपट श्रेष्ठ अशा, ग्रंथामुळें त्याच्या वाचकांचा अतोनात फायदा होईल अशी दृढ श्रद्धा आहे.

अशी श्रद्धा होण्याचें कारण काय, आणि स्वतः पुस्तक जरी नव्हे तरी त्याचा विषय आणि विचारधोरण हें शुभकारी (कल्याणकृत्) कसें, हें सांगावयास हवें. तसें जरा आडवळणानें सांगितलें तर अधिक पटेलसें वाटतें.

कोणतेंहि संगीत ही एक स्थिरवस्तु[२] नसते, ती एक क्रियापरंपरा असते. म्हणजे स्वर, उच्चार, इत्यादि एकामागून एक होत असतात. अर्थात् संगीताच्या विचारांत सर्वाधिक महत्त्व या परंपरेला असलें पाहिजे, संगीतांतील क्रिया कालानुसार कशा एकामागून एक होत आहेत याची तपासणी महत्त्वाची मानिली पाहिजे. भाषेंतहि ऱ्हस्वदीर्घांचें महत्त्व फार असतें. उच्चार सावकाश अथवा जलद करण्याचे परिणाम वेगवेगळे होतात. तोच न्याय संगीताला लागू आहे. त्याचप्रमाणें आवाजाची (ध्वनिची) ताकद कमीजास्त करणें, एकादा उच्चार अधिक जोरदार करणें, एकादा हळुवार करणें, मध्यें कांहीं काळ थांबणें, या क्रियांसहि जसें रोज-व्यवहारांतील भाषेंत महत्त्व आहे तसें संगीतांतहि आहे. याशिवाय आवाजाची उंची खालींवर करणें म्हणजे वेगवेगळे स्वर लाविणें हें तर आहेच. परंतु त्या स्वरांच्याहि ऱ्हस्वदीर्घत्वाचें फार महत्त्व आहे. या ऱ्हस्वदीर्घत्वामुळें स्वरांचे नाना अलंकार वेगवेगळे होतात; सारेगम ही सपाट तान होऊं शकेल, घसीट होऊं शकेल किंवा मींड होऊं शकेल; अलंकार कोणता तें रेग यांच्या कालमानावर अवलंबून राहील; पमगम ही छोटी तानहि होऊं शकेल किंवा हरकत-मुरकीहि होऊं शकेल,[३] या ऱ्हस्वदीर्घत्वाचा, घोष-अघोषांचा, आघात-अनाघात-भेदांचा विचार मागें पडला तर संगीताचा विचार हा स्थिरवस्तुचा विचार होईल, म्हणजे त्यांत मूलभूत असाच दोष येईल.

परंतु दुर्दैवानें तसेंच होऊं लागलें आहे. "थाट[४] व त्यांमधील अंगें (रागांगें),[५] स्वरांचे पूर्वोत्तर असे क्षेत्रभेद म्हणजे सप्तकांचीं अंगें,[६] एक वादीस्वर व त्याचा एक संवादी स्वर,[७] वर्ज्यस्वर (विवादी), वक्रस्वरत्व,[८] 'पकड'[९] आणि समय[१०] यांनुसार लक्षण-युक्त असे 'राग' होतात" ही भातखंडेप्रणीत कल्पना सर्वत्र प्रचलित आहे. क्रिस्ती शक १४०० नंतरच्या ग्रंथपद्धतींस अनुसरून नव्या भाषेंत नवीं वर्गीकरणें करून ज्यांनीं या कल्पना प्रसृत केल्या त्या भातखंड्यांस केवळ एवढेंच अभिप्रेत नव्हतें हें त्यांच्या रागवर्णनांत ठिकठिकाणीं

दिसतें; 'मी हे स्वर कसे लावितों पहा', 'या स्वरांचें चलन लक्षपूर्वक पहा' असें जागजागीं त्यांनीं लिहिलें आहे;[११] अर्थात् स्वरांमधील परस्पर ऱ्हस्वदीर्घत्व आणि त्यांची उच्चारांची मांडणी हेंच त्यांनां तेथें तेथें दाखवावयाचें आहे. परंतु लिपिच्या मर्यादेमुळें, दुर्बलतेनें म्हणा, तें स्पष्ट झालेलें नाहीं. जसें, 'रेरेसा, धधप, परे'[१२] हें श्री नांवाच्या रागाचें चलन कसें तें लिहून स्पष्ट झालें नाहीं. त्यामुळें हें कालमान, आणि रागाची ओळख पटण्याचीं ठराविक स्वरवाक्यें– जसें सारेगम किंवा सामगप अथवा नीपसा इत्यादि– म्हणजे त्याला रागाची 'पकड', यांमध्यें गल्लत होते. उदाहरणार्थ; निसागमप असें असलें तरच ती भीमपलासी मानितात; त्यांत जर रे हा स्वर आला, तर तो जरी अगदीं सूक्ष्मकालिक ठेविला, तरी त्याचें नोटेशन[१३] निसारेगमप असें होत असल्यामुळें राग भ्रष्ट झाला, वर्ज्यस्वर लाविला किंवा वर्ज्य–विवादी–स्वर लावूनहि गोडी निर्माण केली अशा तऱ्हेचीं विधानें केलीं जातात. भैरवी रागिणींत[१४] सर्व स्वर कोमल आणि ते घ्यावेच असें आहे : 'मैहर छूटा जाय'[१५] याचें नोटेशन धनिसारेगरे-सारेसाऽ असें आहे, हें ठीक, पण त्यांतील रे इतका कमी कालमानाचा आहे कीं तें रूप धऽ साऽ गऽ साऽ, सा असेंच भासतें आणि त्यांत रे दिसत नसल्यामुळें ही रागिणी भैरवी आहे कीं नव्हे असा वाद निर्माण केला जातो. (कमानींच्या पोटांत सूक्ष्मकालिक रे आहे.)

भातखंड्यांच्या आधीं जीं पुस्तकें झालीं त्यांत ही कालदृष्टि होती. ब्रिटिश राजवटींतील भारतीयानें केलेली प्रथम मोठी निर्मिति सुरेंद्रमोहन ठाकूर[१६] यांची; त्यांनीं पाश्चिमात्य स्टाफ् लिपि[१७] अंगिकारिली, कारण त्यांच्या दृष्टिसमोर गोरा वाचक प्रथम होता. मराठींतील दुसरें संगीतविषयक पुस्तक, गोवर्धन छत्रेकृत गीतलिपि,[१८] यांत स्टाफ् लिपिचाच अनुकार आहे; मौलाबक्षांच्या[१९] व पलुस्करांच्या[२०] पहिल्या लिपींत साधारणतः स्टाफ्लाच पुढें ठेविलें आहे; आणि स्टाफ्लिपिमध्यें स्वरांचें ऱ्हस्वदीर्घत्व स्वरचिह्नांच्या अंतर्गतच असतें. स्टाफ्लिपि आपल्या सारेगम पद्धतीनें वाचितां येत नाहीं हें जाणून मीनप्पा व्यंकप्पा[२१] यांनीं प्राचीन कालमानचिह्नें स्वरांस चिकटवून आपली लिपि तयार केली, पण हा विद्वान् आज विस्मृत झाला आहे. क्लेमेंट्स व देवल[२२] यांनींहि स्टाफ्चा अवलंब केला पण तें टिकलें नाहीं. पलुस्करांची दुसरी लिपि आणि अब्दुल करीम यांची लिपि[२३] यांत मात्र प्राचीन कालचिन्हें त्याला स्वरांच्या खालीं आहेत. परंतु पलुस्करांच्या अनुयायांनीं त्या लिपिचा त्याग केला, व अब्दुल करीम यांच्या पुस्तकांची कोणास आठवणहि नाहीं. मुंबईच्या 'ज्ञानप्रसारक मंडळ' व 'गायनोत्तेजक मंडळी' या जोडसंस्थांचे संस्थापक कैखुस्त्रौ नौरोजी काब्राजी व कार्यवाह धनजीभाई पटेल[२३] इत्यादिकांनीं शेंकडों चोंपडीं प्रसिद्ध केलीं, परंतु त्यांत कालचिह्नयुक्त लिपि नाहीं. याच संस्थांचे भातखंडे हे कांहीं वर्षांनीं सभासद झाले व त्यांनां तेथून संगीत शिकावयास मिळालें व संगीतप्रचाराची स्फूर्ति मिळाली, म्हणून कीं काय, त्यांच्या लिपींत कालचिह्नें फारच स्थूलमानाचीं आहेत. भातखंडे–पद्धतिवर बरीच टीका झाली व अजून कधीं कधीं होते; तिच्यापैकीं कांहीं भाग वितंडवादी तर कांहीं भाग जशास तसें या न्यायाचा आहे, आणि कांहीं थोडा भाग योग्य आहे. परंतु त्या पद्धतींत सुटसुटीतपणा आणि लवकर समजेल अशी मांडणी हे गुण असल्यामुळें ती इतरांस मागें सारून पुढें आली व

प्रस्थापित झाली, केवळ सरकारी कृपेनें नव्हे, हें नाकारिण्यांत अर्थ नाहीं. सध्यां भारतीय संगीतशास्त्र भातखंड्यांचाच टिळा लावीत आहे.

परिणामीं, संगीत गतिमान् आहे ही जाणीव कमी झाली आहे. गति ही तालांत अधिक चट्कन् व स्पष्ट दिसते असें क्षणभर मानिलें तर भातखंडे यांनीं काय किंवा इतरांनीं काय, तालगतिची चर्चा केलेलीच नाहीं. संगीतावर मराठींत झालेलें तिसरें पुस्तक घारपुरेकृत तालादर्श;[२५] त्यांत फक्त तालव्यवहार आहे. त्यानंतर आजतागायत तालव्यवहारावर शेंकडों पुस्तकें झालीं, तींहि फक्त व्यावहारिक म्हणजे तबला–पखवाज कसा वाजवावा याचें शिक्षण देणारीं आहेत. तोच प्रकार गुजराती, हिंदी, उर्दू व बंगाली भाषांत आहे, इतर भाषांबद्दल लेखकाला माहिती नाही. तालचर्चा अशी कोठेंहि नाही, संगीताच्या कालगतिकडे लक्ष नाहीं.

आणि स्वरभाग असो कीं तालभाग, त्याच्या गतिचें मूलकारण व मूलमान जो लय, त्याबद्दल निश्चित विचारार्ह कल्पना हल्लीं कोठें सांपडत नाहीं.

उलटपक्षीं, लय हा गतिसंबद्ध शब्द साहित्यिकांनीं उचलिला आहे आणि त्याच्या आधारें कला, काव्य, साहित्य, सौंदर्य, चित्र, शिल्प इत्यादि नाना विषयांचा ऊहापोह करण्यांत येत आहे. हा ऊहापोह मुळांत इंग्रजींतून उसना घेतलेला आहे आणि त्याची भिस्त ' गेष्टाल्ट ' म्हणजे एकजिनसीपणाचा बोध ज्या चित्तव्यापाराने होतो त्याच्या विचारावर आहे. या गेष्टाल्टच्या अभ्यासकांचे पहिले पहिले प्रयोग आकृतींच्या आधारांवरचे होते, आणि आकृति ही लिहून दाखविण्यास सोईस्कर, म्हणून गेष्टाल्टचें विवरण आकृतिच्या साहाय्यानें केलें गेलें; तेवढेंच साहित्यिकांनीं उचलिलें, व संघात, संहति, समाहार, संकल, मांड, मूर्ति, रूप, ध्यान, ठाणमान, समवाय इत्यादि अनेक जुने शब्द विसरले जाऊन ' आकृतिबंध ' वगैरे शब्द आज प्रचारांत आले आहेत व त्यांमध्यें ' तिरकसपणा ' वगैरे विशेषणांचा वापर होत आहे;[२६] परंपरागत अलंकारशास्त्र बाजूस सारिलें गेलें आहे.

यामध्यें एक फारच विपरीत लक्षण दिसतें. तें हें कीं, आपल्याकडील विद्वान लोक आपली भाषा व आपली परंपरा अधिकाधिक झपाट्यानें विसरूं लागले आहेत. त्यांचा विचार अधिकाधिक प्रमाणांत इंग्रजी शब्दांच्या आधारानें होऊं लागला आहे. परिणामीं ते जें लिहितात तें कोणासाठीं असा प्रश्न पडतो. भारतीय मनुष्यानें भारतीय विचारपरंपरा जाणून घेऊन भारतीयांसाठीं भारतीयांच्या भाषेंत लिहिलेलें असें हें लिखाण वाटत नाहीं. भारतीय रेडिओवर इंग्रजी बातम्या सांगणाऱ्यांच्या उच्चारांचें वर्णन " लाइक ॲन इण्डियन हू इज ट्राइंग टु स्पीक लाइक ॲन इंग्लिश्मन हू इज ट्राइंग टु स्पीक लाईक ॲन इंण्डियन " (भारतीयासारखे उच्चार करूं पाहणाऱ्या इंग्रजासारखे उच्चार करण्याचा प्रयत्न करणाऱ्या भारतीयाप्रमाणें) असें लेखक करतो; तसाच हा प्रकार झालेला आहे. आणि ही अशी भाषा व विचारपद्धति संगीतांतहि शिरलेली आहे.

याचे परिणाम दोन. ज्यांच्यासाठीं ही चर्चा ते तिच्या वाटेस जाणार नाहींत, आणि ज्यांचा संगीताशीं विशेष परिचय नाही ते मात्र या प्रकारांत अधिक उत्साहानें भाग घेणार. हे दोन्ही परिणाम नजरेस येऊं लागले आहेत.

या उत्साही लोकांची भिस्त सौंदर्यशास्त्र, मानसशास्त्र, समाजशास्त्र, मानववंशशास्त्र, तत्वज्ञान इत्यादि विषयांवर असते व ते विषय त्यांनीं इंग्रजीच्या आधारें वाचिलेले असतात. परंतु ज्यांना त्या त्या विषयाची खरोखर अधिक माहिती आहे त्यांना हें ठाऊक आहे कीं या प्रत्येक विषयांत गेल्या पन्नास शंभर वर्षांत पाश्चिमात्यांनीं फारच पुढें मजल मारिली आहे. पूर्वीच्या विचारांतील ढोबळपणा, संदिग्धपणा आतां जाणीवेंत आहे, या प्रत्येक विषयाचे नाना पोटभाग झालेले आहेत, प्रत्येक पोटभागाचा कसून वैज्ञानिक दृष्टिनें अभ्यास होत आहे, प्रत्येक विधान फार जपून, विधिनिषेधयुक्त मर्यादा सांगून सांभाळून, ठरलेल्या विषयमर्यादेंत ठरलेल्या परिभाषेनें केलें जाऊं लागलें आहे; एक विषयमर्यादा दुसरीवर आक्रमण करणार नाहीं, व त्या दोन मर्यादा जेथें भिडतात त्या भागाचा पुन्हा याच पद्धतिनें विचार होईल, याचें पथ्य व तारतम्यहि बाळगिलें जाऊं लागलें आहे. सर्व विचारांचा तथाकथित विचार, सर्व ज्ञानाचें तथाकथित ज्ञान जें 'फिलॉसफी' त्याचें आतां विशेष आकर्षण राहिलें नाही, कारण फिलॉसफीहि भागशःच पाहिली जाऊं लागली आहे. परंतु आपल्याकडील त्या त्या विषयांचे जे तज्ज्ञ आहेत ते ही विचारधारा आपल्या देशी बांधवांकडे आणून पोंचविण्याच्या कामीं उदासीन दिसतात. उलट जे अशा कामीं उत्साही ते इंग्रजींतील जुनाट स्थूल भारुडच अभ्यासून त्याचा भोंगळपणा इकडे आणून सोडीत आहेत, आणि तेंच प्रमाण म्हणून मानिलें जात आहे. हें संगीतांतहि आलें आहे; पाश्चिमात्य जुनाट साहित्यसंगीतमानसचर्चा अधिकाधिक प्रमाणांत आपल्या संगीतचर्चेत येत आहे.

याच प्रकाराची दुसरी बाजूहि अस्तित्वांत होती व आहे. सर्व ज्ञान मूलतः भारतीयच व तें अति-प्राचीन, आमचें संगीतच काय तें सर्वश्रेष्ठ, असे दावे हरघडी ऐकूं येतात. पण हे दावे करणारे लोक प्रत्यक्ष, सोदाहरण, निर्विवाद पुरावे देऊन आपलें मत सिद्ध करतात असें दिसत नाहीं. आपल्या शास्त्रविद्याकलांचा मुसुलमानांनीं क्रिस्तीशक सुमारें १२०० पासून सतत व पद्धतशीर असा नाश केला, आम्ही स्वतःच स्वतःला क्रियाहीन–बुद्धिहीन करून घेतलेंच नाहीं हें मत अशाच पंथाचें आहे. परंतु सप्रमाण पुराव्यानिशीं संपूर्ण शोध कोणा घेतांनां दिसत नाहीं.

पुरावा म्हणजे काय व तो गोळा कसा करावा, ग्राह्य पुराव्याचीं लक्षणें कोणतीं; त्या पुराव्याच्या आधारें विचार कसा करावा, निष्कर्ष काढितांना कोणतीं पथ्यें व तारतम्यें बाळगावीं हें विज्ञानाभ्यासांत तर प्रगतच आहे आणि क्रिस्तीशक १९२० नंतर तर फारच पुढें गेलें आहे, परंतु तो विचारप्रवाह मराठींत आणिला जात नाहीं; विज्ञानलेखक आतां अनेक आहेत, पण ते सर्व घटनालेखक आहेत; अणु कसा असतो, चंद्रावर कसे जाऊन पोहोंचतात, इत्यादिक वर्णनांतच ते रमलेले आहेत. या वैज्ञानिक विचारपद्धतिचा धागा इतर विषयांतहि आहे. कायदेपंडितांच्या साक्षीपुराव्याच्या तंत्रांत (लॉ ऑफ एव्हिडन्समध्यें) व वैद्यकांतील छाननीच्या पद्धतींत (मेडिकल ज्यूरिस्प्रूडन्स व फोरेन्सिक मेडिसिनमध्ये) हा धागा येतो; परंतु ते ते तज्ज्ञ या बाबतींत लोकाभिमुख नाहींत.

बहुजनसमाजाला[२७] अडाणीच ठेविण्याचा हा उत्तम मार्ग आहे.

दुसराहि एक उत्तम मार्ग अधिकाधिक वापरिला जाऊं लागला आहे. तो म्हणजे शुद्ध-लेखनापासून गणित-तंत्रविज्ञानापर्यंत सर्वच विषय अगदीं सोपे करावयाचे-सोपे करावयाचे म्हणजे अगदीं खालच्या पातळीवर आणून ठेवावयाचे. सोपें शिकतां शिकतां हळूंहळूं अवघड शिकावें आणि सामान्य अडाणी माणूसहि यथाकाल शहाणा व्हावा ही दृष्टि यांत दिसत नाहीं, कारण जें खालच्या पातळीवरचें तेंच योग्य व यथार्थ आहे अशी समजूत करून दिली जात आहे.

त्यांतच एक भर अशी पडली आहे कीं आपल्याकडील बहुतेक जुनें ज्ञान हें केवळ ब्रह्म, माया इत्यादि काथ्याकूटाचें होय, त्यांतच पुराणें, स्मृति इत्यादि बुद्धिभेद करणारे प्रकार आहेत, आणि भट ब्राह्मण इत्यादिकांनीं त्यांच्या धांकावर इतरांवर जरब बसविली, वगैरे समजुती दृढ झाल्या असल्यामुळें हें जुनें सर्व त्याज्य मानिलें जात आहे. वास्तविक हा भाग बाजूस ठेविला तरीहि इतर जुनें ज्ञान आजहि तोंडांत बोट घालावयास लावील असें व इतकें प्रचंड आहे. निरुक्त, छंद, व्याकरण, ज्योतिष (ज्योतिर्गणित अथवा साधारणतः गणितच), मीमांसेंतील प्रमाणाधिकरण, तर्क (न्याय), सांख्य इत्यादि वेदांगें व शास्त्रें आजहि सूक्ष्मतेनें अभ्यासावीं; [२८] संगीत, चित्र, मूर्ति, शिल्प (म्हणजे आर्किटेक्चर-स्थापत्य नव्हे तर साधारणतः सर्व इंजिनियरिंग-यंत्रणाशास्त्र), आयुर्वेद, रसायन, धनुर्वेद (म्हणजे बाण मारणें नव्हे तर युद्धशास्त्र), अर्थ (म्हणजे राज-व्यवहारशास्त्र), नीति (म्हणजे केव्हां कशा धोरणानें कसें वागावें याचे विचार)[२९] या सर्वांमध्ये आजहि मनसोक्त डुंबावें, इतका खोल विचार त्यांत आहे. या वेदांगांचा व शास्त्रांचा, ज्याला धर्म म्हणण्याची वहिवाट पडली आहे त्याच्याशीं साक्षात् संबंध नाहीं. आणि अनेकांचे त्यास हात लागले आहेत हें विसरतां कामां नये; कोशकार अमरसिंह हा जैन होता, हेमचंद्र, जयकीर्ति हे छंदःशास्त्री जैन होते, अतिश्रेष्ठ रसायनशास्त्री नागार्जुन हा बौद्ध होता, संगीत-रत्नाकरावर अतिसुबोध टीका लिहिणारा सिंहभूपाल हा काव्य-नाटक-संगीतालंकारांवर प्रभुत्व असलेला क्षत्रिय होता, कित्येक ऋषींची जन्मावरून अशी जातच ठरत नाहीं; हें लक्षांत घेतलेंच पाहिजे. हा 'जगन्नाथाचा रथ' परवांपरवांपर्यंत चालूं होता, भास्कराचार्यांच्या लीलावतीचें पहिलें मराठी भाषांतर एका साळी (कोष्टी) जातीच्या गृहस्थानें केलें.[३०] हा ज्ञानाचा अफाट जुना वारसा आतां सर्व लोकांनां खुला व्हावयास पाहिजे, पण प्रत्यक्षांत उलटाच प्रकार होत आहे.[३१] अग्निपुराण दोन-तीन शतकें रचिलें जात होतें व त्यांत भरपूर काव्यशास्त्र आहे, परंतु 'मढें जाळण्याचे भटी मंत्र' त्यांत आहेत अशी सामान्य लोकांची कल्पना असते. 'ब्राह्मण' नांवाचीं कित्येक पुस्तकें आहेत आणि त्यांत कित्येक शास्त्रांचें विवरण आहे हेंहि लोक विसरतात. अशी किती उदाहरणें द्यावीं? (येथें पुराणोत्तर कालांतील व नंतरची भ्रष्टता अभिप्रेत नाहीं).

वास्तविक पाहतां कोणत्याहि भारतीय शास्त्र-तंत्र-कला इत्यादिकांचा विचार करावयाचा तर तो प्रथमतः भारतीय परंपरेनें कसा होत आला, त्याची मूळ परिभाषा कोणती होती, त्या परिभाषेंत कांटेकोरपणा होता कीं नव्हता आणि असल्यास त्याचा आज कसा उपयोग होतो, हें सर्व पाहत पाहत पुढें जावयास हवें. तें न करितां एकतर कोणाचें कोठलें तरी वचन प्रमाण मानून त्यावरच आपली भिस्त ठेवून आपल्याच कल्पनांचा डोलारा भारतीय विचार म्हणून मिरवावयाचा; किंवा उलट, कोणी गोरा मनुष्य असें असें म्हणतो तेंच खरें मानून आपल्या परंपरेकडे पाठच फिरवावयाची, हें योग्य नव्हे. पण तसें होत आहे व अधिकाधिक

होत आहे. त्यामुळें आपलें काय आहे आणि त्यांत काय अपूर्ण किंवा चुकीचें आहे हें तारतम्यहि केलें जात नाहीं.

या सर्वाचा पडताळा संगीतांतहि आढळतो. शोध घेतला तर आपला जुना संगीत-विचार किती सखोल होता व तो आजहि वर्तावांत कसा सांपडतो हें थोडेंबहुत कळूं लागेल. पण तसें होत नाहीं. संगीतशास्त्र हें प्रचाराच्या नांवाखालीं ठोकळेबाज झालें आहे आणि तत्त्व-चर्चेच्या नांवाखालीं अस्पष्ट, संदिग्ध व दुर्बोध होत आहे. पाश्चिमात्य संगीतमीमांसेची परिभाषा आपल्या मानानें अगदींच स्थूल व गचाळ आहे, तिच्या प्रभावामुळें आपली संगीतमीमांसाहि दुर्बोध होऊं लागली आहे.

हें सर्व सुधारिलें पाहिजे व शक्य तितकें लवकर सुधारिलें पाहिजे. प्रस्तुत लेखकाला तें सर्व कळलें आहे असें मुळींच नाहीं, इतकेंच नव्हे तर त्यांतील बराचसा भाग त्याला अज्ञात आहे व अज्ञातच राहीलहि; परंतु 'हें असें हवें' एवढें त्याला थोडेंथोडें कळूं लागलें आहे.

आपला संगीतविचार मूलतः छंदविचार आहे आणि त्याचें मूळ भाषेंतील उच्चारशिक्षे-मध्यें आहे. तेथेंच कालमान म्हणजें लय या वस्तुचा प्रथमपरिचय आहे. तेथून सुरवात केली म्हणजे एकेक धागा हळूंहळूं लागत जातो. आपला परंपरागत लयतालविचार काय व तसा कां आहे, त्यांत कालानुरोधानें कसाकसा फरक होत गेला, आजच्या प्रघाताकडे आपण कसे आलों, परिभाषा कशी बदलली, इत्यादि अंदाज बांधितां येतात. असा विचार सुचला तो या पुस्तकांत मांडण्याचा थोडा प्रयत्न केला आहे. कारण 'सा विद्या या विमुक्तये.'

प्राचीन भारतीय हे परिभाषेच्या काटेकोरपणाबद्दल फार तत्पर व दक्ष होते हें स्पष्ट दिसतें. त्यांना अनुसरून आधीं परिभाषा तपासण्याची खबरदारी घेण्याचा प्रयत्न केला आहे. संकल्पना, संवेदना, परिकल्पना, चिंत्य, पूर्वसूरी, असे शब्द टाळले आहेत. सामान्य व साधारण या शब्दांमधील तारतम्य, शास्त्र व विचार यांमध्यें केलेला फरक, मानसशास्त्र ऐवजीं चित्तव्यापारांचा विचार, आनंददायक ऐवजी रंजक वगैरे कांहींजणांस विचित्र वाटतील असे प्रयोग त्यासाठीं केले आहेत. 'सौंदर्य' हा शब्द कटाक्षानें दूर ठेविला आहे.[३२] आपल्या प्राचीन टीकांमध्यें सहसा सौंदर्य हा शब्द येत नाहीं. संगीतपरंपरा, संगीताचें चलन हें दाखविण्याचें उद्दिष्ट असल्यामुळें मनोभावना इत्यादि विषय दूर ठेविले आहेत. कला, सौंदर्य, आनंद, मनोभावना इत्यादिक असतात हें लेखकास अमान्य नाहीं, परंतु तें येथें नको आहे. एकदां संगीताचा मीमांसादृष्टीनें विचार झाला, त्याचें गतिशास्त्र काय आहे तें ठरलें म्हणजे त्यावरील कल्पनांचा डोलारा कोणालाहि उभारितां येईल.

लेखकाच्या मानानें पाहतां हा लहान तोंडीं मोठा घांस घेण्याचा प्रयत्न आहे हें खरें; हें उष्ट्रचुंबनच झालें आहे यांत शंकाच नाहीं. परंतु लेखकाचा हेतु व त्याची भूमिका वर सुचविल्याप्रमाणें आहे आणि तो हेतु मात्र सद्धेतु आहे येवढेंच त्याला या उपक्रमांत नम्रपणें सुचवावयाचें आहे.

पुस्तकांत जागजागीं झालेलीं–केलेलीं विषयान्तरें, दिलेलीं उदाहरणें, आणि आनुषंगिक चर्चा (म्हणजे अर्थवाद), हें काय दृष्टिनें आहे, आणि वारंवार जे मुद्दे पुढें केलेले आहेत (म्हणजे अभ्यास) ते कोणत्या हेतूनीं, हें येथें दिग्दर्शित केलें.[३३] आतां प्रत्यक्ष उपपत्तिस हात घालावयाचा आहे, तेव्हां संगीतांतील कालकल्पनेची प्राथमिक ओळख आधीं करून घेऊं.

टीकाटिप्पणी : १. उपक्रम

१·१ पुस्तकाचें अंतरंग पाहण्याचीं सात गमकें, मीमांसाग्रंथांच्या प्रमाणाधिकरण नांवाच्या भागांत सांगितलीं आहेत. त्यां सर्वांस सामान्यतः लिंग म्हटलेलें आहे. १ उपक्रम, २ उपसंहार, ३ अभ्यास, ४ अपूर्वता, ५ फल, ६ अर्थवाद आणि ७ उपपत्ति हीं तीं सात गमकें होत. पुस्तकाची सुरुवात (उपक्रम) आणि शेवट (उपसंहार) यांत सुसंगतता आहे कीं नाहीं, सुरुवात कोठून केली आहे आणि शेवट कोठें कसा केला आहे; या दोन टोकांच्यामध्ये काय विचार सिद्ध केलेले आहेत (उपपत्ति); त्या विचारांतील कोणता भाग मुख्य मानून पुन्हां पुन्हां तऱ्हेतऱ्हेनें पुढें मांडिला आहे (अभ्यास); गौण व आनुषंगिक चर्चा–विधानें इत्यादि कोणतीं व कशीं आहेत (अर्थवाद); या सर्वांत कांहीं नवें-निदान मांडणी तरी नवी-आहे काय व असल्यास काय आहे (अपूर्वता) आणि पुस्तकामुळें वाचकाला काय मिळणार (फल); या प्रश्नांचा विचार अंतरंगपरीक्षणांत येतो. प्रोफेसर (लोकमान्य) टिळक यांनीं गीतारहस्यांत या लिंगांची फार उत्तम रीतीनें फोड केलेली आहे. (तिसरी आवृत्ति १९१८, विषयप्रवेश २१–२३).

१·२ येथील वस्तु हा शब्द कांहींजणांस खटकेल. जें आहे तें वस्तु. वस्तु म्हणजे जड पदार्थच हवा असें नाहीं. वस्तु, घटना, क्रिया इत्यादि भेद दाखविण्याचा येथें प्रयत्न आहे. जें 'होतें' ती घटना, जें 'केलें जातें' ती क्रिया. ज्या 'पदा'ला अर्थ आहे अथवा दिलेला आहे तो ' पदार्थ' ही न्यायाची व्याख्या आहे.

१·३ स्वर, स्वरालंकार, मींड, घसीट, हरकत, मुरकी इत्यादींच्या व्याख्या पुस्तकांत पुढें केलेल्या आहेतच. (भाग ३ व त्यावरील टीकाटिप्पणी पहावी).

१·४ थाट हा शब्द विष्णुशर्मांचा (भातखंड्यांचा) आहे. (नृत्यांतील पहिला पवित्रा तो थाट, सतारीचे पडदे खालींवर इष्ट प्रमाणांत सरकावून होणारें स्वरनादयुक्त क्षेत्र तो थाट, हे जुने शब्द वेगळ्या अर्थाचे आहेत. त्यांपैकी दुसऱ्यावरून भातखंडे यांना आपला शब्द सुचला असावा. प्राचीन पुस्तकांत म्हणजे रामामात्याच्या ' स्वरमेल-कलानिधि ' पासून वेंकटाध्वरीच्या ' चतुर्दण्डीप्रकाशिके ' पर्यंत ' मेल ' असा शब्द होता, तो भातखंडे यांनीं सोडला. मतलब तोच, परंतु परिभाषा वेगळी केली; कारण स्वरपरिभाषा वेगळी झालेली आहे). अकरा स्वरांचे कोमल–शुद्ध यांपैकीं, व बाराव्या मध्यमाचे शुद्ध-तीव्र यांपैकीं, कोणते सात स्वर घेऊन सप्तक केलें आहे यानुसार दहा वर्गीकरणें केलीं, तो प्रत्येकीं एकेक थाट.

१·५ थाट जरी एक असला तरी त्यांतील स्वरक्रमाप्रमाणें नाना वेगवेगळीं सप्तकें उपयोगी होतात. या उपथाटांस रागांचीं नांवे दिलीं आहेत. हें जरा अयुक्तिक वाटल्यामुळें, टेंबे यांनीं थाटांची व उपथाटांचीं रागनामें बदलून स्वरदर्शक अशीं नवीं

नांवें दिलीं व त्यांस जाति म्हटलें; शिवाय ही जातिसंख्याहि अधिक केली. श्री. ल. रा. पटवर्धन यांनीं दहाऐवजी बारा थाट सुचविले. (येथें अंग शब्द चलन दाखवितो).

१·६ सारेगम हें पूर्वांग, पधनि हें उत्तरांग. येथें अंग म्हणजे सप्तकाचा भाग.

१·७ प्रत्येक रागांत एक व एकच स्वर वारंवार पुढें येतो, तो वादी. त्यामानानें जरा कमी परंतु मुख्यच असा दुसरा एकच स्वर असतो, तो संवादी. वादीपासून संवादी चवथा किंवा पांचवा असतो. हें वंदोपाध्याय–भातखंडे मत.

१·८ स्वर सरळ क्रमानें न चढतां मुरडून परत येतो तेव्हां वक्रत्व होतें.

१·९ प्रत्येक राग ओळखिण्याचीं एकदोन ठराविक स्वरवाक्यें असतात. त्यांनां पकड म्हटलें आहे. हा भातखंडेनिर्मित शब्द होय.

१·१० प्रत्येक राग अमुक ऋतूंत दिवसरात्रींच्या ठराविक वेळींच,वर्तवावा असें मानिलें आहे. तो त्या रागाचा समय.

१·११ विष्णुशर्मा या टोंपण नांवानें लिहिलेल्या 'हिंदुस्तानी संगीतपद्धति' मध्यें. (क्रिस्तीशक १९१०, १९१४, १९३२)

१·१२ येथील परे बद्दल परंपरागत गायकवादकांचा विरोध आहे.

१·१३ नोटेशन् म्हणजे चिह्नलिपि. नोटेशनूनें जें लिहिलें जातें त्याला त्यात्या गीताचा स्कोअर म्हणतात. आपल्याकडे स्कोअर हा शब्द आलाच नाहीं, नोटेशन या एकाच शब्दावर निर्वाह होतो.

१·१४ राग म्हणजे काय, तो कशानें सिद्ध होतो, रागभेद काय तारतम्याचा आहे व असावा, राग आणि रागिणी यांमध्यें काय भेद अभिप्रेत आहे, हा विषय या पुस्तकांत नाहीं. 'स्वररागविचार' या योजिलेल्या पुस्तकाचा कधीं योग आला तर त्यांत ही चर्चा व उपपत्ति येईल.

१·१५ 'बाबुल, मोरा मैहर छूटा जाय' हें वाजिदलीशाहकृत (क्रिस्तीशक १८५६) प्रसिद्ध गीत. बापाला लाडकें नांव बाबुल. 'मैहर' म्हणजे माहेर, मायघर. कोणी नैयर, नय्यरवा म्हणतात; तें मय्यर, मय्यरवा हवें. हें सासरीं जाणाऱ्या मुलीचें गीत आहे. जीव कुडी सोडितो असा त्याचा गूढार्थ मानिला जातो. राज्यत्यागाच्या दुःखांत रचिलेलें हें गीत आहे.

१·१६ कोणी शौरींद्रमोहन टागोर असें लिहितात. तो इंग्रजाळलेला बंगाली उच्चार आहे. (क्रिस्तीशक १८९६).

१·१७ अनुबंध २ मध्यें स्टाफलिपीचें थोडक्यांत वर्णन आहे.

१·१८ क्रिस्तीशक १८६४. पहिलें पुस्तक भाऊशास्त्री अष्टपुत्रेकृत 'गायनप्रकाश' (१८५०).

१·१९ क्रिस्तीशक १८९९.

१·२० क्रिस्तीशक सुमारें १९०१. दुसरी लिपि १९०८.

१·२१ गांधर्वोपनिषद् भाग १, मूलाधार. क्रिस्तीशक १९१०.

१·२२ क्रिस्तीशक १९१०,१९१३. देवल हा पहिला आधु नक प्रयोगनिष्ठ भारतीय संगीतसंशोधक.

१·२३ स्वरप्रकाश भाग १ व २. क्रिस्तीशक १९११.

१·२४ क्रिस्तीशक १८९४ पासून १९२२ पर्यंत. या मंडळींनीं* क्रिस्तीशक १८७० पासून संगीतप्रचारासाठीं महान् कष्ट घेतले. दादी हुंडी ('क्राइस्ट') हे नाटककार व व्हिक्टोरिया नाटककंपनीचे भागीदार होते, कात्राजी कवि व गायक होते, नारियलवाला सतारिये होते. इम्दादखां, कन्हयालाल जोधपुरवाला (सारंगी व अष्टपदी), गोपाळदास जयपूरवाला, हिरालाल अमृतसरवाला (कानडा रागांचा वतनदार), व नंतर रावजीबुवा मसूरकर संस्थान बेलबाग, विलायतहुसेन, अल्लीहुसेन, नझीरखां मुरादाबादवाले (भेंडीबाजारवाले), गणपतिबुवा भिलवडीकर, इत्यादि मोठ्या गायकवादकांना या गायनोत्तेजक मंडळीनें नौकरीस ठेविलें होतें, आणि व्याख्यानें, लेख, पुस्तकें वगैरे ज्ञानप्रसारक मंडळीच्या नांवानें होत असे. भातखंडे हे मोठे व प्रसिद्ध झाले हें खरें, पण ते पहिले नव्हेत. हा पूर्वीचा इतिहास प्रसिद्ध नाहीं म्हणून मुद्दाम लिहिला आहे. त्या मंडळीचीं पुस्तकें अजून उपलब्ध आहेत, व त्यांचे लेख जामेजम्शेद, कैसरेहिंद, रास्तगोफ्तार, सत्यप्रकाश, पायोनियर, बॉंबे गझीट् द पार्सी, या वर्तमानपत्रांच्या फायलींत मिळतात.

१·२५ क्रिस्तीशक १८६५.

१·२६ हा प्रकार मर्ढेकर यांनीं सुरूं केला. गेष्टाल्ट्चा बरा आढावा श्री. प्रभाकर पाध्ये यांनीं आपल्या 'मर्ढेकरकृत सौंदर्यसमीक्षा' या पुस्तकांत घेतला आहे, पण तोहि दृष्टिसंबंधींचा–आकृतिचाच–आहे. शिवाय त्यांत गेष्टाल्ट्च्या चित्तबोधांत स्मरण ही चित्तवृत्ति नसते असे म्हटलें आहे तें अर्धसत्य आहे. गेष्टाल्ट्संबंधीं सुरुवातीला प्रयोग झाले त्यांत स्मृतिविशेष पाहिला नाहीं एवढेंच, परंतु तो केवळ ग्रहणकालचा भाग आहे. ग्रहण झाल्याबरोबर स्मृति काम करूं लागते; स्मृतिवृत्तिशिवाय बुद्धिव्यापारच होणार नाहीं. या आधीं–नंतरच्या भेदांस इंग्रजीत पर्सेप्शन् व आपर्सेप्शन् अशीं नांवें आहेत. पर्सेप्शन् हें केवळ इंद्रियकृत, व आपर्सेप्शन् हें चित्तबुद्धींच्या सहयोगाचें, असा भाव आहे.

१·२७ येथें बहुजनसमाज याचा खरा अर्थच अभिप्रेत आहे. (केवळ क्षत्रिय मराठा जातीसच बहुजनसमाज म्हणणें हें विकृत आहे.) बहुजनांस अडाणी केलें जातें.

१·२८ निरुक्त म्हणजे व्युत्पत्ति. ज्योतिष हें गणितच. कुडमुडें ज्योतिष हें वेदांग नव्हे.

१·२९ अर्थ आणि नीति यांचे मूळ अर्थ येथें दिले आहेत. हल्लीं हे शब्द वेगळ्या अर्थाचे झाले आहेत. मराठींतील ईकनॉमिक्स् वरील पहिल्या पुस्तकाचें नांव 'लक्ष्मी-

---

* माणकशाह डॉक्टर, दादाभाई (दादी) हुंडी, दादाभाई वर्किंगबॉक्सवाला. फिरोजशाह रुस्तुम बाटलीवाला, मंचरजी नारियेलवाला, हरिश्चंद्र आनंदराव तालचेरकर इत्यादि.

शास्त्र' होतें, अर्थशास्त्र नव्हतें. एथिक्स् म्हणजे नीतिशास्त्र हा शब्दप्रयोगहि मूळचा नव्हे. एथिक्स म्हणजे धर्माधर्मविचार.

१·३० क्रिस्तीशक १८८९. श्री. देवराव उखाशेट साळी, एरंडोलकर.

१·३१ या बाबतींत कांहींच झालें नाहीं असें नव्हे. राजवाडेकृत 'यास्काचें निरुक्त', अभ्यंकरकृत अष्टाध्यायीचें भाषांतर, बापटकृत व जोगकृत षड्दर्शनपरिचय, वेलणकर-कृत ' जयदामन् ', शिंत्रेकृत 'श्रीवेदांगार्थचंद्रिका', वझेकृत 'भारतीय शिल्पशास्त्र', चरक-संहिता, सुश्रुतसंहिता व वाग्भटसंहिता यांचीं भाषान्तरें, हिंवरगांवकरकृत 'कौटिलीय अर्थ-शास्त्र,' 'कणिकनीति', 'विदुरनीति' इत्यादि छोटीं पुस्तकें, इत्यादि प्रयत्न फार महत्त्वाचे झाले; दीक्षितकृत 'भारतीय ज्योतिःशास्त्र' हा महान् संशोधनात्मक ग्रंथ तर सर्व जगांतील विद्वानांनीं उचलून धरावा असा झालेला आहे. परंतु हे प्रयत्न केव्हांचे व किती लोकांपर्यंत पोंचले, आणि आज काय चाललें आहे हा प्रश्न शहारे उत्पन्न करणारा आहे.

१·३२ इंग्रजींतून विचार करणारांसाठी लिहावयास हवें कीं सामान्य म्हणजे कॉमन् (यूझ्वल् या अर्थानें) आणि साधारण म्हणजे जेनरल्. (ॲव्हरिज् या अर्थानें). शास्त्र म्हणजे सायन्स आणि विचार म्हणजे थॉट्, किंवा – लॉजी (लोगॉस्). मानसविचार म्हणजे पूर्वींची सायकॉलजी व चित्तव्यापारांचा विचार म्हणजे हल्लींची सायकॉलजी, म्हणजे द स्टडी अव् एक्स्पीरियन्स् ॲण्ड बिहेवियर्. चित्त–मन–बुद्धि यांतील भेद इंग्रजींतील माइंड मध्यें नाहीं. आनंद म्हणजे जॉय्-प्लेझर् वगैरे नव्हे तर ब्लिस्. रंजक म्हणजे प्लेझण्ट, जॉय म्हणजे आल्हाद. ब्यूटी या शब्दाला नाना अर्थ आहेत व त्यांसाठीं सौंदर्य, लावण्य, सौष्ठव, कमनीयता, रमणीयता, चारुता, हृद्यता, मोहकता, प्रमाणबद्धता, इत्यादि अनेक नाना अर्थभावांचे वेगवेगळे शब्द आहेत, ते परस्परबोधक म्हणजे सिनॉनिमस् नाहींत; त्या प्रत्येकाचा विषय व अर्थच्छटा हीं वेगळीं आहेत.

१·३३ हा उपक्रम आणि प्रस्तावना यांत पुस्तकाच्या अंतरंगाची ओळख होईल. पुस्तक अन्वयव्यतिरेकानें आणि उलटसुलट क्रमानें वाचिलें तर लेखकाचा अभिप्राय व वाचकाचा विचार अधिक स्पष्ट होईल.

पुस्तकाच्या मांडणींत वाचकाची ती सोय करण्याचा यत्न आहे. सामान्य अनुक्रम-णिकेनें रचना दाखविली आहे. विषयानुक्रमामध्यें पुस्तकांत जागजागीं कोणकोणते विषय आले आहेत तें भागशः दिसेल. टीकाटिप्पणी जरा विस्तृत असल्यामुळें ती तळटीपांच्या स्वरुपांत देतां आली नाहीं, तरी प्रत्येक भागाच्या शेवटीं त्यावरील टिपणें आहेत. टिपणांचा भाग रुंद समासाचा असल्यामुळे तीं ओलांडूनहि पुढें जातां येईल, परंतु कांहीं टिपणें केवळ मध्येंच विस्तार होऊन पुस्तकाचा मुख्य ओघ अडूं नये म्हणून वेगळीं अशीं केलीं आहेत, एरव्हीं तीं पुस्तकांतच येणें योग्य होतें. जेथें वाद संभवतो तेथेंच फक्त उतारे दिले आहेत, जेथें उताऱ्यांचा उपयोग नाहीं (उदाहरणार्थ तालव्यवहारांत), तेथें ते नाहींत अथवा कमी आहेत. ही त्रुटि संदर्भाधारांच्या यादींत भरून काढिली आहे. ते सर्व ग्रंथ प्रस्तुत

लेखकानें समग्र वाचिले आहेत आणि ते कोठें मिळूं शकतील तेंहि सुचविलें आहे; परंतु ते सर्व, अथवा त्यांपैकीं अमुक एक ग्रंथ पूर्णपणें, लेखकाला मान्य आहे असें नव्हे. सूचिमुळें शोधाची सोय केली आहे, तिच्यांत मुख्य ते शब्द ठळक टाइपात आहेत आणि त्यांचें लाभस्थान जें दिलें आहे त्यानें त्या शब्दाचा विशेष वापर कोठें आहे तें दाखविलें आहे. पुस्तकाला पुरवणीदाखल असा जो भाग आहे त्याचे ' अनुबंध ' आणि ' परिशिष्ट ' असे भाग केले आहेत. त्यांमधील अर्थभेद असा कीं अनुबंध–मागून जोडलेला भाग–हा साव-काशीनें वाचिला तरी चालेल. तो वाचिला तर लेखकाचा अभिप्राय अधिक स्पष्ट होईल; आणि परिशिष्ट–उरलेला भाग–हा सोडून दिला तरी अर्थहानि होणार नाहीं. अनुबंध हें अधिक स्पष्टीकरण आहे आणि परिशिष्टें साहाय्यक रूपाचीं आहेत. (इंग्रजींतील अडेण्डम् आणि ॲपेण्डिक्स् सारखे हे दोन प्रकार आहेत असें म्हटलें तर कांहींजणांस अधिक समजेल). प्रथमवाचनीं टीकाटिप्पणी, अनुबंध व परिशिष्टें सोडून दिली तर वाचकाला सोईचें पडेल.

२. लयकल्पना, तालकल्पना

लय-ताल हा विषय प्रामुख्यानें कालमापनासंबंधींचा आहे. काल म्हणजे काय हा तात्त्विक प्रश्न फार गहन आहे, पण येथें ती चर्चा – अप्रस्तुत नसली तरी–टाळतां येण्याजोगी आहे.[1] कालाची जी रूढ कल्पना साधारणपणें गृहीत धरिली जाते, तिचाच आपण येथें आश्रय करूं. ती कल्पना अशी कीं, काल हें एक आपल्या अस्तित्वावर अवलंबून नसलेलें असें स्वतंत्र तत्त्व अथवा स्वतंत्र वस्तु आहे, आणि त्याचा आपणांस जो अनुभव येतो तो कांहीं तरी घडत असतें म्हणून; हें जें घडत असतें तें सतत, अखंडितपणें घडतें असें भासतें; आपल्याला जो अनुभव येतो तो आधीं–नंतर अशा स्वरूपांत आहे असें आपण मानितों, म्हणजे घडण्यामध्यें आपण काहीं क्रम मानितों, तो क्रम पुढें–पुढें अशा एकाच दिशेनें आहे असें आपणांस वाटतें; या क्रमाचे आदि–अन्त कोठें आहेत, किंबहुना त्याला आदि–अन्त आहेत तरी काय, हें आपल्या आकलनशक्तिच्या बाहेर आहे; म्हणजेच, काल ही वस्तु अनादि, अनन्त, अखंड, एकाच दिशेनें पुढें चालणारी अशी आहे. अशा या कालवस्तुचा जो आपणांस अनुभव येतो तो त्या संपूर्ण वस्तुचा नव्हे तर तिच्या एकाद्या खंडाचा; आणि हा लहानमोठा खंड, आपल्या अनुभवांशीं संबंधित असतो व त्या अनुभवांमुळेंच तो कालखंड आहे (व लहान अथवा मोठा आहे) असें आपण म्हणतों; जसें, अहोरात्र; एकादें काम करण्यास लागणारा वेळ; एक पूर्ण श्वास घेण्यास लागणारा वेळ; एकाद्या व्यक्तिची आयुर्मर्यादा, इत्यादि.

कालखंडाचा अनुभव व्यवहारांत वापरिण्यासाठीं आपण त्या कालखंडाचें मापन करितों. मापनासाठीं एक नांवाचें माप, म्हणजे प्रमाण–मान, ठरविणें आवश्यक आहे. हें प्रमाणमान, ज्या ज्या व्यवहारांत कालानुभवाचा उपयोग करावयाचा असेल त्याच्याशीं संबंधित अथवा सुसंगत अशा घटनांवर अवलंबून असतें. अर्थात वेगवेगळ्या संदर्भांत आपण वेगवेगळीं प्रमाण-मानें उपयोगांत आणूं शकूं इतकेंच नव्हे तर आणितोंहि. उदाहरणार्थ, दिवस मोजण्यासाठीं, पृथ्वी स्वतःभोंवती गिरक्या घेते या घटनेनुसार आपण कालाचें प्रमाणमान धरितों; व्यक्तिची आयुर्मर्यादा ठरविण्यासाठीं, पृथ्वी सूर्याभोंवतीं चकरा मारिते या घटनेचा आश्रय करितों; धार्मिक कार्यें करितांना अजूनहि आपण केव्हां केव्हां घटिका नांवाचें एक ठराविक मापाचें बुडाशीं भोंक असलेलें भांडें पाण्यांत बुडतें ही घटना वापरितों; आणि मेहनतीचें मूल्य ठरवितांना घड्याळ नांवाच्या यंत्रांतील कांट्यांचे फेरे किती झाले याचा विचार करितों. प्रत्येक व्यवहारांत, अवान्तर घटना टाळून त्या त्या व्यवहाराशीं सुसंगत असलेलें प्रमाणमान आपण उपयोगांत आणितों.

येथें आपणांस केवळ संगीताचाच विचार कर्तव्य आहे, म्हणून संगीतविषयक कालमापन कसें असतें तें पहावयाचें आहे. एकाद्या बैठकी साठीं एकादा दिवाणखाना भाड्यानें घेणें असेल तर आपण घड्याळानुसार कालमान करूं, पण तो जागेचा व्यवहार झाला; त्यांत संगीताचा संबंध आला नाही.

गायन, वादन आणि नर्तन या तिहींचा समावेश संगीतांत होतो अशी मूळ कल्पना आहे;[२] परंतु हल्लीं नर्तन हें (संगीताहून वेगळें नव्हे तरी गायनवादनाहून) अलग समजलें जातें; व फक्त गायनवादनाचाच अंतर्भाव संगीतांत रूढ मानितात.[३] गायन व वादन यांत समान तत्त्व शोधून त्यानुसार गायनवादनाची स्थूलव्याख्या करावयाची तर "लयतालबद्ध स्वरालाप" अशी केली जाते. [४] (तशीच 'लयतालबद्ध शारीरिक क्रिया' ही नर्तनाची स्थूलव्याख्या करण्यास हरकत नसावी). या सर्व कल्पना, फारशी छेडछाड न करितां, आपण तूर्त गृहीत धरूं. संगीत हें इतर व्यक्तींसाठींच असतें असें नव्हे, तें स्वतःसाठींहि असतें, आणि केवळ स्वतःसाठींच असेंहि असूं शकतें, एकाद्या एकांत-निर्जन ठिकाणींहि केवळ स्वतःच्या समाधानासाठीं आपण एकटे गायन-वादन किंवा नर्तन करूं शकतों म्हणून संगीतासाठीं जें कालमापन करावयाचें किंवा केलें जात तें केवळ ध्वनि व शारीरिक क्रिया या दोहोंशींच फक्त संबंधित असलेल्या प्रमाणमानांनुसार करावयास हवें. अशा या कालमापनाचा विचार म्हणजेच लयतालविचार. तो केल्यानें लय-तालबद्ध स्वरालाप ही जी गायनवादनाची स्थूल व्याख्या रूढ आहे, तिच्यांतील लयतालबद्ध या शब्दाचा अर्थ स्पष्ट होईल, आणि तो जेवढा स्पष्ट होईल तेवढी आपली संगीत म्हणजे काय याची कल्पनाहि स्पष्ट होऊं शकेल.

लयतालविचारांत जें कालमापन पहावयाचें तें कांहीं शारीरिक क्रिया, ध्वनि, स्थिरनाद, स्वर आणि वर्णोचार यांच्याशींच फक्त संबंधित असतें. येथें पुन्हां स्वच्छ सांगितलें पाहिजे कीं, ध्वनि म्हणजे काय ? वर्णोचार म्हणजे काय ? इत्यादि प्रश्नहि गहनच आहेत;[५] परंतु प्रस्तुत ठिकाणीं आपण त्या व तशा प्रश्नांस हात लाविला नाहीं तरी चालेल; स्थूल रूढ कल्पना-जोंपर्यंत त्या चुकीच्या ठरल्या नाहींत तोंपर्यंत-ग्राह्य धरून काम भागेल. त्या कल्पना अशा.

ध्वनि, स्थिरनाद, स्वर आणि वर्णोचार हीं एकाच वस्तुचीं वेगवेगळीं लक्षणरूपें, अवस्थारूपें[६] आहेत; आणि या सर्वांचा मूळ कारणहेतु[७] एकच; तो म्हणजे, पदार्थांत निर्माण होणारा अल्पकालिक किंवा टिकणारा-अस्थिर अथवा स्थिर-असा कंप. आपटबाराच्या स्फोटाचा आवाज हा ध्वनि अल्पकालिक कंपामुळें उत्पन्न होतो, आणि ठोः अशा तऱ्हेच्या कांहीं वर्णोचारानें त्याचें स्वरूप बरेंचसें निर्देशित करिता येतें. ध्वनि अल्पकालिक नसला तर नाद उत्पन्न झाला[९] असें म्हणण्याचा प्रघात आहे. कंप नियमित प्रमाणाचा स्थिर असा असला तर त्याचा नाद तो स्थिरनाद, आणि 'स्वतःच विराजमान् होणारा' 'अथवा स्वतःच रंजविणारा,'[१०] म्हणजे इतर बाह्य साधनांचा आश्रय न करितांहि चित्ताला सुखभोग देणारा जो स्थिर नाद त्याला स्वर अथवा स्वरनाद म्हणतात.[११] (अर्थात् पदार्थांतील-पदार्थाचा-कंप म्हणजे ध्वनि नव्हे; कंप हें ध्वनिचें प्रत्यक्षकारण). शरीरांतील दांत, ओंठ, तालु, नाकाच्या आंतील भाग, जीभ, घसा, छातीखालच्या पडद्यापासून मस्तकापर्यंतच्या नाना पोंकळ्या, आणि त्या त्या भागांतील स्नायू, इत्यादींच्या साहाय्यानें ध्वनिनादांची वेगवेगळी निर्मिति[१२] आणि वेगवेगळी जडणघडण हेच वेगवेगळे वर्णोचार. बहुतेक वर्णोचारांनीं कानांस जो प्रत्यय भासतो तोच प्रत्यय, मानवी शरीराशिवाय इतर कांहीं पदार्थरचनांतून कांहीं विशिष्ट प्रकारें कंप निर्माण करून ध्वनिनादनिर्मिति व तिची यथायोग्य जडणघडण साधून, घडवितां येतो:[१३] त्यावेळीं त्या त्या पदार्थरचनांतून जी निर्मिति होते तिला 'वर्णोचार' न म्हणतां केवळ 'वर्ण' म्हणतात; कारण तेथें त्यावेळीं उच्चारकर्तें

जें मनुष्याचें शरीर तें नसतें. संगीतांतील स्वरनाद आणि वर्ण-अथवा वर्णोच्चार–हे एकमेकां-पासून वेगळे करितां येत नाहींत; तारेची छेड 'दा, डा, दिड इत्यादि वर्णांनी व्यक्त होते व त्या वर्णांचे उच्चार होतात. फार काय सांगावें, 'काय हो, कसें काय ?' इत्यादि पदोंपदींच्या साध्या गद्य वाक्यांतहि वर्णोच्चारांच्या संगतिनेंच स्वरमयताहि असते. म्हणून ओघानेंच असें ठरतें कीं संगीतांतील कालमापनाचा विचार, म्हणजे लयतालविचार, हा स्वरनाद आणि वर्ण यांच्यावरच आधारिलेला असा हवा.

आपटबारचा स्फोट, कुऱ्हाडीच्या घावाचा आवाज, हातोड्याचा ठोका, हे क्षणिक ध्वनि आहेत. त्यांना वर्णमयता आहे, पण ते स्थिरनाद अथवा स्वर होत नाहींत. अशा ध्वनींस आपण तुटक ध्वनि म्हणूं. प्रत्येक तुटक ध्वनि —उदाहरणार्थ ठोः असा क्षणिक ध्वनि-सुरूं झाल्यापासून संपेपर्यंत एकेक कालखंड आहेच; पण तो फारच लहान वाटतो, त्याची पुढें चिकित्सा करणें अवघड जातें. तेवढा सूक्ष्म कालखंड लयतालमापनास उपयुक्त होत नाहीं. पण त्याच तुटक ध्वनींची ' ठोः ठोः ठोः ' अशी मालिका निर्माण झाली तर आघात, स्तब्धता, आघात, स्तब्धता, अशा रूपाची एक सांखळी भासते, व तिच्यामध्यें आघात—स्तब्धता एवढ्या मापाचे लहान नव्हेत असे कालखंड एकापुढें एक भासूं लागतात. हे कालखंड कांहीं नियमित प्रमाणाचे असले तर ' अखंड अशा कोण्याएका कालप्रवाहाची गति कांहीं ध्वनिक्रियेनें खंडित करून नियमित केली गेली ' असें मानितां येईल. सर्व कालखंड समान प्रमाणाचे असले तर हा नियमितपणा ताबडतोब जाणवेल, आणि ते कालखंड असमान प्रमाणाचे असूनहि कांहीं पुनरावृत्तिमुळें त्यांमध्यें प्रमाणबद्धता येऊन तिच्या योगानें कांहीं समानता आढळली तरीहि हा नियमितपणा प्रतीत होईल. सोनार किंवा लोहार ऐरणीवर हातोडा मारितो तेव्हां त्याच्या ठोक्याचा आवाज ' ठण्–ठण्-ठण् ' असा समान नियमित कालांतरांचा येतो, अथवा ' ठण्, ठ ठण्–ठण्; ठण्, ठ ठण् ठण् ' असा असमान परंतु पुनरावृत्तिनें समप्रमाणबद्ध अशा नियमित कालांतरांचा येतो; अथवा, पिंजाऱ्याच्या धनुकलीचा आवाज ' त्यांव, त्यांव ' असा किंवा ' त्यांव्, त्यांव्त्यांव् त्यांव्, त्यांव्त्यांव् ' असा येतो; हीं उदाहरणें येथें देतां येतील. घड्याळाची टिक् टिक् ही नियमित कालांतराची असते हें उघड आहे, तेथें खुद्द ' टिक् ' या ध्वनिस, म्हणजे ' टि ' च्या सुरुवातीच्या क्षणापासून 'क्' च्या शेवटच्या क्षणापर्यंतच्या वर्णास, जो काळ लागतो तो विचारांत घेण्याजोगा नव्हे; पण पहिल्या 'टि' च्या सुरुवातीच्या क्षणापासून दुसऱ्या 'टि' च्या सुरुवातीच्या क्षणापर्यंत जो काळ जातो तो समान मापाचा भासतो. तारायंत्राच्या चावीच्या ध्वनिचे वर्ण 'कट्ट' आणि 'कड,' अथवा इंग्रजींत ' अम्प्टि आणि ' इडि ', असे मान-ण्याची वहिवाट आहे. अत्यंत आणीबाणीच्या प्रसंगी मदत मागण्याचा संदेश, तारायंत्रामध्यें ' कडकडकड, कट्टकट्टकट्ट, कडकडकड '[१४] अशा वर्णांचा ठरलेला आहे; त्यांत एक वर्णांची नियमबद्धता दिसते.

पण कुऱ्हाडीच्या घावाचा, घड्याळाच्या टिकटिकीचा अथवा तारायंत्राच्या चावीचा आवाज, आणि लोहार–सोनार यांच्या ऐरणीचा किंवा पिंजाऱ्याच्या धनुकलीचा आवाज, यांत फरक आहे. ऐरणीचा किंवा धनुकलीचा आवाज क्षणिक म्हणता येणार नाहीं. तो आघातानें

निर्माण झाल्यावर त्याला स्थिरता येते आणि तो एका उंचीवर[१५] किंचित्काल टिकतो. या 'टिकण्या'स अनु-रणन म्हणतात.[१६] अनुरणनामुळें एक प्रकारचें स्वरनादस्वरूप प्राप्त होतें. म्हणजे, ऐरणीच्या किंवा धनुकलीच्या आवाजामुळें जे कालखंड निर्माण होतात, जें कालखंड-नियमन दिसतें, तें शुद्ध "क्षणैकध्वनि-स्तब्धता-क्षणैकध्वनि-स्तब्धता" असें नसून, "स्वर-नाद-स्तब्धता-स्वरनाद-स्तब्धता—" अशा प्रकारचें आहे, व तेथें स्वरनादाचा स्वतःचा असा जो कांहीं काळ तो 'अनुरणनकाळ' हि 'नियमित कालांतर' या मापांत अन्तर्भूत झालेला असतो.

"आई आई आई आई" असें न थांबता म्हणत राहिलें, आई मधील आ चा उच्चार आपण सहज करितों तसा केला व ई त्यालाच जोडून घेतला— घशांतून आ आणि ई हे वर्ण फेंकले नाहींत, ऽआ-: ई : ऽआ-: ई: असा उच्चार केला नाहीं,[१७] तर पहिल्या 'आ'कारानंतर हें रूप '(आ) यायायायायी' असेंच जवळजवळ भासतें. एका वर्णानंतर दुसरा केव्हां उत्पन्न झाला तें कळतें, पण त्याचा नाद स्तब्धतेनंतर निर्माण झालेला नसतो. या उच्चार-मालिकेंत स्तब्धताकाळ मुळींच नाहीं. येथें केवळ स्वरनाद-स्वरनाद-स्वरनाद अशीच सांखळी आहे. तरीहि येथें कालखंड व त्यांचें नियमन स्पष्ट भासतें.

तात्पर्य, ध्वनिच्या साहाय्यानें जें कालखंडनियमन दिसतें तें खालील तीन प्रकारांपैकीं एकाद्या प्रकाराचें असूं शकतें.

१) केवळ क्षणिकध्वनींच्या सांखळीनें, आघातांच्या मालिकेनें होणारें.

२) नियमित कालान्तरानें ऐकूं येणाऱ्या स्वरनादमालिकेनें होणारें. या प्रकारांतील स्वरनादांच्यामध्यें कांहीं स्तब्धता असते.

३) केवळ अखंड स्वरनादमालिकेनें होणारें.

संगीतांत स्वरनाद हेच मुख्यतः आणि बहुशः वापरिले जातात, क्षणिक आघातध्वनी वापरले तर ते केवळ रुचिपालटासाठीं, केवळ अलंकार म्हणून, हें लक्षांत घेतलें तर स्पष्ट होतें कीं संगीतांतील कालमापन वरीलपैकीं दुसऱ्या व तिसऱ्या प्रकारांवरच आधारित असणार, पहिल्यावर नव्हे. पहिला प्रकार केवळ स्वरनिरपेक्ष आहे, तिसरा केवळ स्वरसापेक्ष आहे, आणि दुसऱ्यास मिश्र प्रकार म्हटले तर चालेल, कारण ज्यांत ध्वनि नाहीं अशा, दोन स्वरनादांच्या मधल्या स्तब्धताकालाला स्वरनिरपेक्ष काल म्हणतां येईल. (येथें व इतरत्र यापुढें काल हा शब्द कालखंड या अर्थानेंच समजावा). या मिश्रप्रकाराचें साधें सोपें उदाहरण "ग्यान्बा तुकाराम्, ग्यान्बा तुकाराम्" अथवा "गोऽऽविन्दारे गोऽऽपाळा, गोऽऽविन्दारे गोऽऽपाळा" वगैरे प्रकारचें देतां येईल. परिणामकारक गद्य भाषण-संभाषणांतहि मिश्र प्रकारचें कालनियमन असतेंच; एवढेंच कीं, त्यांत कालनियमनाचें परिमाण अथपासून इतिपर्यंत एकच नसतें.[१८]

येथें केवळ मुखगीताचा, अथवा बीन-सतार-सारंगी यांसारख्या तंतुवाद्यांचा, किंवा सनई-बाजाची पेटी यांसारख्या हवेच्या साहाय्यानें वाजविल्या जाणाऱ्या वाद्यांचा, फक्त विचार झाला; नृत्यामध्यें हा विचार कसा लागूं होईल ? अशी शंका येथें साहजिक आहे. तिचा परिहार करू.

शरीराच्या वेगवेगळ्या अवयवांची हालचाल हें नृत्याचें मूलभूत लक्षण. नाक मुरडणें, डोळा मारणें इत्यादि नाना हावभाव हे नृत्यांत येऊं शकतात व त्यांत ध्वनिप्रत्यय नसतो, नानाविध मुद्रा,[१९] अंगहार[२०] इत्यादींमध्यें ध्वनि नसतो. या प्रकारांचेंच, लखनऊ वगैरे-कडील बाजूला आविष्कृत झालेलें, थाट,[२१] आमद्[२२] इत्यादि रूप. त्यांत केवळ मूक अभिनय असतो, हें खरें. पण तेवढ्या मूकक्रियांचें मिळून नृत्य, नाच, नचकरन, नृत्त, नर्तन इत्यादि झालें असें मानीत नाहींत व पूर्वीहि मानीत नसत, केवळ मूकाभिनय म्हणजे नृत्य नव्हे. त्यांत केव्हांतरी, कोठेंतरी ध्वनिनिर्मिति असते व असावी असें ठरलें आहे. साथीचीं वाद्यें नाहींत, इतकेंच नव्हे तर चाळ–घुंगरूं–मञ्जिगे[२३] वगैरेहि बांधलेले नाहींत, असें मानिलें तरी किमानपक्षीं पावलांचे आघात, हातांच्या टाळ्या व चुटक्या, (आणि कधींकधीं तर स्तुति[२४] वगैरे प्रकारचीं मुखगीतेंहि) नृत्यांत असतातच. या ध्वनींनीं कालनियमनाचें परिमाण निर्देशित होतें, इतकेंच नव्हे तर वर उल्लेखिलेले मूक अभिनय हे त्या परिमाणाच्या मापानें मोजून त्या त्या कालान्तरांचेच ठेवावयाचे असतात. (झिम्मा–फुगडी–कोंबडा–गोविन्दा–फेर–गरबा–रास[२५] इत्यादि लोकनृत्यांत तर ध्वनि सतत असतो). तेव्हां ध्वनिक्रियेच्या साहाय्यानें काल-खंडनिर्मिति करणें हा प्रघात नृत्यासहि लागू आहे. वरील उदाहरणें अत्यंत ऐकान्तिक स्वरूपाचीं घेतलीं म्हणून त्यांतील ध्वनी हे केवळ क्षणिक आघातवर्णांच्या स्वरूपाचे दिसले एवढेंच; परंतु अधिक रंजकतेकरितां स्वरनादांचाच वापर होतो, मग त्या स्वरनादांच्या निर्मितिचें साधन कांहींहि असो.

तालवाद्यांचेंहि असेंच आहे. तालवाद्यविवेक आपण पुढें पाहणारच आहोंत. त्यांत असें दाखविलें आहे कीं, केवळ तुटक आघातवर्णांनीं निर्माण होणारें तालवादन संगीतांत केवळ साह्यकारी ठरतें, आणि स्वतंत्र तालवाद्यें म्हणून जीं वाद्यें सुप्रतिष्ठित होतात त्यांचा ध्वनि क्षणिक आघातांचा असून भागत नाहीं; स्वरनादच हवे असतात.

तेव्हां वर उल्लेखिलेल्या दुसऱ्या व तिसऱ्या प्रकारच्या कालखंडनियमाचाच विचार हा मुख्य विचार कर्तव्य होतो. आतां मूळच्या मुद्याकडे येऊं.

अखंडकालाची गति नियमित क्रियेनें खंडित करून कांहीं कालप्रमाण दाखविलें जातें. ही कालखंडनिर्मिति ज्या गुणपरिणामानें[२६] होते, त्या गुणपरिणामाचें नांव 'लय'; आणि त्या त्या कालप्रमाणासहि लय असेंच म्हणण्याचा प्रघात आहे. ही लयाची व्याख्या नव्हे, तर व्याख्येची कल्पना दिली गेली. (लयशब्दाची व्याख्या व तिचें स्पष्टीकरण पुढें स्वतंत्रपणें अनुबंधांत केलें आहे.) लय हा शब्द पुल्लिंगी असून हल्लीं तो स्त्रीलिंगी वापरितात; आपण मूळचा शुद्ध पुंल्लिंगी प्रयोगच वापरूं, कारण आपणांस लयताल 'विचार' हवा आहे.

येथपर्यंत असें निष्पन्न झालें कीं लयाचा विचार केवळ स्वरनिरपेक्ष दृष्टिनें करितां येईल, अथवा केवळ स्वरसापेक्ष दृष्टिनें (मिश्र हा तिसरा प्रकार खरा, परंतु स्पष्ट कल्पनेसाठीं सुरुवातीसच तो घेणें सोईचें नाहीं). ही केवळ विश्लेषणाची दृष्टि झाली. परंतु प्रत्यक्ष संगीतांत स्वरसापेक्ष लय आणि लयसापेक्ष स्वर हेच वापरिले जातात. स्वरपरंपरेंत, स्वरमालिकेंत कोठें कोठें आघातवर्ग तर कोठें कोठें स्तब्धता हें वापरिलें जाईल खरें, पण बदल म्हणून; मुख्यत्वेंकरून

नव्हे. तेंहि जें वापरिलें जाईल तें लयाच्या प्रमाणास अनुसरून असेंच; त्या प्रमाणाशीं विसंगत भासेल असें नव्हे. आणि हें लयप्रमाण स्वरसापेक्षच निर्णित-निर्देशित केलें जातें, कारण स्वरलय हें अविभाज्य द्वंद्व आहे आणि संगीताच्या शरीराचा तो बराच मोठा व प्रमुख भाग आहे.

स्वरसापेक्ष लयमान ठरविणें असेल तर प्रमाणमान म्हणून ठराविक काल टिकणारा असा स्थिरनाद सांगितला पाहिजे, मग त्या नादाची उंची (पट्टी) कांहींहि असो. हें करण्यासाठीं जो वर्ण निवडला आहे तो म्हणजे उच्चारसुकर असें ऱ्हस्व अक्षर; जसें क, च, ट, त, प, य; श, र, ण; ष, र, ण; म, द, न; द, ह, न इत्यादि. एका उच्चारसुकर अशा ऱ्हस्व अक्षरास जो उच्चारणकाल लागतो त्याला एक 'मात्रा' असें नांव आहे. (किंबहुना मा म्हणजे मोजणें, मापणें अशा तऱ्हेच्या अर्थाच्या धातुपासूनच मात्रा हा येथील शब्द आला आहे).[२७] अर्थात्, स्वरसापेक्ष लयमापनाचें प्रमाण, एक मात्रा या नांवाचें आहे. उच्चारसुकर असें दीर्घाक्षर दोन मात्रांचें धरिलें आहे, म्हणजे ऱ्हस्वाक्षराला जेवढा वेळ द्यावयाचा त्याच्या दुप्पट वेळ दीर्घ अक्षरास द्यावयाचा असें ठरलें आहे. जसें क एक मात्रा, का दोन मात्रा (दुप्पट काळ), काका चार मात्रा (चौपट काळ); काक याच्या मात्रा तीन, म्हणजे क ला जेवढा वेळ दिला त्याच्या तिप्पट वेळ काक या शब्दाला द्यावयाचा.[२८]

यासाठीं उच्चारशुद्धि हवी, एकेका अक्षराला दिलेला काळ नेमका बिनचूक उमगावयाला हवा व त्यांचें प्रमाण सांभाळितां यावयास हवें. असें शुद्ध स्वरसापेक्ष लयमापन अंगवळणीं पडण्याला संवय लागते, सराव लागतो. सुरुवातीच्या अवस्थेंत तें कठिण पडतें. म्हणून शुद्ध स्वरनिरपेक्षच लयमापन आधारासाठीं म्हणून सुरवातीस सांगण्याची वहिवाट आहे. त्यासाठीं आघात निर्माण करण्याचें साधन हवें. तें सुलभ हवें, केव्हांहि कोठेंहि उपलब्ध होण्यासारखें हवें, आणि बाह्य साधनांवर विसंबणारें नसावें. असें साधन आपल्या शरीरांतच आहे, तें म्हणजे हाताच्या साहाय्यानें उमटणारे आघातध्वनि, व त्यांतल्यात्यांतहि टाळी. हातांचे तळवे एकमेकांवर आपटणें हाताचा तळवा म्हणजे करतल अथवा तल; त्यावरून प्रथम स्वरनिरपेक्ष लयप्रमाणास (म्हणजे लयास आणि नंतर, अतिदेशानें, एकूण सर्वच लयप्रमाणास-स्वरसापेक्ष लयमापनासहि) ताल असें नांव पडलें. हातांचा संयोग आणि वियोग मिळून जी एकूण क्रिया होते त्या क्रियेनें कालाचें विभाजन होऊन मिळणारें कालमापन तो 'ताल', [२९] आणि अशा तालानें जो कालखंड निर्माण केला जातो तो त्या तालाचा 'काल' अशी व्याख्या आहे; येथें काल ही एक नवी पारिभाषिक संज्ञा उत्पन्न केली गेली. (ताल आणि-वरील व्याख्येच्या अनुसार-काल हे दोन्ही क्रियायोगानें वेगळे दिसतात, परमार्थानें ते परस्परबोधकच आहेत, हें थोड्या विचाराअन्तीं पटेल.)[३०] एका टाळीकालास एक 'लघु' म्हणतात. येथें लघु शब्द पुंल्लिंगी आहे आणि तोहि एक पारिभाषिक शब्द आहे.[३१]

लय हें कालाच्या नियमित गतिचें माप. ही नियमितता कांहीं क्रियेनें उत्पन्न केली जाते. ती क्रिया स्वरानुसारी असेल तेव्हां लयाचें आधारभूत मान एक मात्रा, म्हणजे एक उच्चार-सुकर असें ऱ्हस्वाक्षर उच्चारण्यास लागणार वेळ, हें असतें. कालविभाजनाची क्रिया टाळीनें असेल, म्हणजे तालानुसारी असेल, तेव्हां लयाचें आधारभूत मान एक लघु, म्हणजे एक संपूर्ण अशी

हस्तसंयोगवियोगक्रिया, एक पुरी टाळी होण्यास लागणारा वेळ, हें असतें. टाळी वाजण्यास सुरुवात होऊन, टाळी संपून, दुसरी टाळी सुरू होईपर्यंतचा सर्व वेळ तो एक लघु. हा वरील विवेचनाचा निष्कर्ष.

येथपर्यंत आपण लय व ताल या कल्पनांची फक्त ओळख करून घेतली. एवढेंच जर उद्दिष्ट होतें तर इतका प्रपंच करण्याची काय जरूर होती असा प्रश्न उद्भवेल. त्याला उत्तर एवढेंच कीं, या कल्पना मूलभूत आहेत, त्यांवर सारें संगीत आधारिलेलें आहे, आणि त्या एकदम वाटतात तेवढ्या सोप्या नाहींत (हें पुढें दिसेलच); म्हणून या कल्पना आपण जेवढ्या स्पष्ट, निश्चित करून घेऊं तितकें इष्ट आहे; एवढेंच नव्हे तर, याच कारणासाठीं पुढील विवेचनांतहि वेळोंवेळीं पुनरुक्ति आणि पाल्हाळ हे दोष पत्करूनसुद्धां या कल्पना घांसूनपुसून स्वच्छ ठेवण्याचा प्रयत्न केला जाईल.

मात्रा आणि लघु यांच्या व्याख्या आपण पाहिल्या, पण त्यांचें निश्चित माप असें काय आहे? त्यांचा कांहीं परस्परसंबंध आहे कीं नाहीं? जर असला तर तें परस्परमान काय? इत्यादि प्रश्न आतां उभे राहणारच. तशा प्रश्नांचीं उत्तरें मिळण्यास सोपें जावें म्हणून आधीं आपण एक तुलनात्मक कालपरिमाण-कल्पना, लयप्रमाणकल्पना पाहूं.

त्या तुलनात्मक लयप्रमाणकल्पनेस 'यति' असें नांव आहे.

टीकाटिप्पणी : २. लयकल्पना, तालकल्पना

२·१ पुस्तकाचा विषय लय, आणि लय हा कालखंडक्रियेचा आविष्कार, तेव्हां कालचिकित्सा अजीबात डावलून चालणार नाहीं. कालस्वरूप जाणण्याचे प्रयत्न प्राचीनांनीं केले व अर्वाचीनहि करीत असतात. अथर्ववेद १९·५३·५ व १९·५४ मध्यें कालापासूनच सर्वांची उत्पत्ति मानिलेली आढळते. ' पहा, मीच तो सर्वभक्षक काल ! ' असें भगवद्गीतेंत श्रीकृष्णाच्या तोंडीं विश्वरूपदर्शनसमयीं वचन घातलें आहे; (कालोऽस्मि लोकक्षय-कृत्प्रवृद्धः । अध्याय ११, श्लोक ३२); तो कथा–काव्यभाग म्हणून जरी बाजूस ठेविला तरी, ज्ञातअज्ञात 'सर्व निसर्गनियमांचें मिळून जें सम्यक् रूप तोच ईश्वर' ही वेदान्तमतांतून प्रस्तुत लेखकानें काढिलेली स्थूल व्याख्या मानिल्यास या गीतावचनाला वेगळाच अर्थ येतो. काल हा स्वतंत्र पदार्थ मानावा किंवा नव्हे याबद्दल सांख्य–नैय्यायिक–मीमांसक यांमध्यें मतपर्याय आहेत; स्वतंत्र पदार्थ मानिल्यास त्याला मूलप्रकृतिमध्यें धरावें हें बरें. काल हें गुणपरिमाणाचें एक प्रमुख कारण आहे; न पेक्षां आपणांस बीज, रोप, वृक्ष हे एकाच क्षणीं एकाच जागीं दिसले असते, अशा मतलबाचा एक जुना जैन प्रबंध कै. डॉ. गोडे यांनीं प्रस्तुत लेखकाला दाखविला होता, परंतु त्याच्या संदर्भाचें दुर्दैवानें त्यावेळीं टिपण (नोंद) केलें नाहीं. काल ही मानवसापेक्ष कल्पना खरी, परंतु मानवाचें मनच अशा रचनेचें आहे कीं त्याला कालकल्पना करावीच लागते, असाहि एक पंथ आहे व तो काण्ट्ला मान्य आहे. (क्रिटीक् देअर् रायनेन् फेर्नुन्फ्ट्). आंरी बेर्ग्झाँच्या मतें मनुष्याचें मन हीच वस्तु प्रमुख आहे. (मतीएरेमेम्वार्). बेर्ग्झाँ हा जरी गूढवादी असला तरी उपपादनप्रवीण आहे, व त्याची भाषासरणी मोह घालणारी आहे; काण्टचें याच्या अगदीं उलट. म्हणून बेर्ग्झाँचें मत अधिक प्रसिद्ध व लोकप्रिय आहे. संज्ञाप्रवाह नांवाची कथा लिहिण्याची जेम्स् जॉइस् वगैरे पाश्चिमात्य लेखकांची जी पद्धति मराठींत आणण्याची खटपट केली गेली (रात्रीचा दिवस, तांबडी माती – मर्ढेकर), त्या पद्धतिचें मूळ बेर्ग्झाँच्या विचारांत आहे. परंतु कालवस्तुचा सत्तर्क बांधावयाचा तर बेर्ग्झाँकडे जातांना शब्दग्रहण-इंद्रियाला चिलखत घालूनच जावें हें उत्तम. जे. बी. प्रीस्ट्लेचीं कालविषयक तीन नाटकें प्रसिद्ध आहेत (थ्री टाईम् प्लेज्). त्यांत कालविषयक तीन वेगवेगळ्या कल्पनांचा सुबोध वापर केला आहे. पहिली कल्पना अशी कीं तेंच तेंच पुन्हां पुन्हां होत असतें; कालवस्तु ही आवर्तनप्रवण आहे. परंतु प्रीस्ट्लेच्या नाटकांत असें कल्पिलें आहे कीं आवर्तन पुरें होतांनां जर त्यामध्यें कांहीं विघ्न आणिलें तर पुढचें आवर्तन हुबेहुब पहिल्याप्रमाणें होणार नाहीं, पुन्हां होणाऱ्या घटनांमध्यें कांहीं फरक पडेल. (विघ्न मनुष्यकृत कल्पिलें आहे, पण त्यामुळें आणखी तात्त्विक प्रश्न उद्भवतात). दुसरें नाटक, 'दजाव्यूऽ' या नांवानें ओळखिल्या जाणाऱ्या नेहमींच्या अनुभवांवर आधारित आहे, कधींकधीं अचानक एकाद्या क्षणीं मनुष्याला वाटतें कीं हें सर्व पूर्वी होऊन गेलें आहे (दजाव्यूऽ = मी पूर्वीच

हें पाहिलें). त्यावरून कल्पना अशी कीं, एकाद्या सिनेमाफिल्मच्या पट्टीवर जशीं चित्रामागून चित्रें असतात व त्यांतील दरवेळीं एकच आपणांस दिसतें, परंतु सर्व पट्टी उलगडून पहातां आली तर एका दृष्टिक्षेपांत मागचींपुढचीं दहापांच चित्रें एकसाथ दिसतील, तसा हा प्रकार होतो, व तसा व्हावा अशा तऱ्हेचें कालवस्तुचें रूप आहे. (वर्तमान-भूत-भविष्य अंतर्ज्ञानानें जाणणें या कल्पनेमागें असाच कांहीं विचार असावा). यामध्यें कालवस्तु ही एकदां घटनांनीं निश्चित स्थिर, कायम, करून ठेविलेली अशी मानिली जाते. तिसरें नाटक अशा कल्पनेवर आधारिलेलें आहे कीं प्रत्येक क्षणीं दोन अथवा अधिक घटनापर्याय असतात; त्यांतील कोणताहि एक धरिणें हें मानवाचें इच्छास्वातंत्र्य. अमुक एक धरिला कीं त्या वळणानें इतिहास घडणार, इतर इतिहासपर्याय बाद होणार, असेंच पुढच्या क्षणीं होणार. या कल्पनेनुसार कालवस्तु ही एकाद्या फांद्या-फांद्यांच्या झाडासारखी ठरते, फांदीच्या बेचक्यापाशीं आपण ठरवूं शकतों कीं उजवीकडे जावें कीं डावीकडे. पण उजव्या फांदीवर चढलें कीं डाव्या फांदीवरचीं पानेंफुलेंफळें आपल्या जगांत बाद झालीं. प्रीस्ट्लेची ही कल्पना, जेम्स् डनूनें स्वप्नांवर प्रयोग करून काढिलेल्या विश्वपर्याय (अथवा पर्यायी विश्व) कल्पनेवर आधारिलेली आहे. (सीरियल् युनिव्हर्स्, येथें सीरियल् म्हणजे श्रेणीसमान नव्हे तर अनेकपर्यायरूपी असा अर्थ आहे). प्रीस्ट्लेच्या या तिन्ही कल्पनांमध्यें, कालवस्तु ही घालून दिलेली, स्थिर, आहे आणि मानव हा चल आहे असा धागा दिसतो. अध्व म्हणजे मार्ग हा शब्द ज्यांत आहे त्या पातंजलयोगसूत्रांत व त्यावरील भाष्यांत हाच मतलब आहे. (अतीतानागतं स्वरूपोऽस्त्यध्वभेदाद्धर्माणाम् । ४ कैवल्यपाद,१२). परंतु हें सापेक्ष आहे, एक चल तर दुसरें त्या दृष्टिनें स्थिर, तथापि मानवाच्या दृष्टिनें विचार कर्तव्य आहे आणि द्रष्टयाचा व्यूह हा स्थिर मानिणें सोईचें असतें, तेव्हां काल हाच प्रवाही मानिणें बरें असें प्रस्तुत लेखकाला वाटतें. व्याख्यादृष्टिनें क्षणप्रतियोगी परिणामापरान्तनिर्ग्राह्यः क्रमः । (४·३३) व फलदृष्टिनें क्षणतत्क्रमयोः संयमाद्विवेकजं ज्ञानम् । (३·५२) या योगसूत्रांमध्यें तसाच भाव दिसतो. परंतु मनुष्याला कालप्रत्यय येतो तो घटनांमुळेंच, हें सर्वत्र गृहीत आहे.

स्थल (दिक्) आणि काल यांच्या परस्परसंबंधाबद्दल बरेंच कांहीं लिहिलें बोललें जातें, व त्याला भौतिक विज्ञानाचा आधार आहे असें सांगितलें जातें. दुर्दैवानें अशा लोकां-मध्यें एडिंग्टन् व जीन्स् हे वैज्ञानिक आहेत, इतकेंच नव्हे तर या पंथाचें मूळ त्यांच्या (विज्ञान सोपें करून सांगण्याच्या प्रयत्नांतील विज्ञानबाह्य अशा) विचारमतांमध्यें आहे. डिंगल्, लेव्ही इत्यादि वैज्ञानिकांनीं 'आधुनिक अरिस्टॉटेलीस्' असें संबोधून या दोघांच्या विचारांतील महादोष वैज्ञानिक भूमिकेवरून दाखविले आहेत, व सूझन् स्टेबिंग् हिनें आपल्या "दर्शनें व 'हे' भौतिक शास्त्री" (फिलॉसफी ॲण्ड् द फिजिसिस्ट्स्) या पुस्तकांत तर दार्शनिक दृष्टिनें या दोघांची व्यवस्थितच हजेरी घेतली आहे; पण तिकडे सामान्य लोकांचें लक्ष नाहीं; कालाचें रूपांतर स्थलांत व स्थलाचें कालांत होतें ही समजूत सर्वत्र आढळते. गतिमुळें कालमापन साध्य होतें व म्हणून आपल्या सोईसाठीं आपण कालमापन

स्थलानुसार करितों—वर्षगणना पृथ्वीच्या स्थलांतर्तनानें, दिनगणना सूर्याच्या आकाशांतील उच्च स्थलावरून, तासमापन चक्राच्या फेऱ्यांवरून करितों–यात आश्चर्य तें काय? आपलीं इंद्रियेंच अशीं आहेत कीं त्यांनां स्थलनिर्देश अधिक सोईचा आहे ! हा मापनव्यवहार आहे, कालाचें रूपांतर स्थलांत कोठें झालें? आपण ताप मोजितों तो पारा नळींत कोठें आहे यावरून; वजन मोजितों तें तागडी किती कलली किंवा (स्प्रिंग असल्यास) खालीं उतरली यावरून; विजेचा प्रवाह मोजितों तें ॲमीटर्‌चा कांटा कोठें आहे यावरून; तर मग ताप, वजन, विद्युत्प्रवाह–इतकेंच नव्हे तर बहुतेक सर्वच भौतिक घटना–स्थलस्वरूपांतच अवतरतात असें म्हणावें लागेल! दिक्कालाचें एकरूप आइन्स्टाइन्‌च्या सापेक्षतावादानें सिद्ध केलें आहे असें म्हणतात; तें तर अज्ञान आहे. वस्तुतः हा सापेक्षतावादच नव्हे, हा वेदांत्यांच्या विवर्तवादाला पूरक असा आपद्धर्मनियामक सिद्धांत आहे. घटनांचें वर्णन व मापन द्रष्टृ-निरपेक्ष असावें यासाठीं आपलीं समीकरणें कशीं बांधावीं, यासंबंधींचा हा सिद्धांत आहे व तो बहुतांशीं लार्मर्‌ व लॅरेन्स्‌ यांचाच आहे; आइन्स्टाइन्‌नें आपल्या असाधारण प्रतिभेनें त्याला फक्त शेवटची कलाटणी दिली, त्याचें साधारणीकरण केलें. तो सिद्धांत वेगळा व त्यावरचीं विज्ञानबाह्य भाष्यें वेगळीं. याची चिकित्सा ओ' राहिली व राय्‌ यांच्या विद्युदाकर्षणशास्त्र, मूलसिद्धांतचर्चा – इलेक्ट्रोमॅग्नेटिक्स्‌, अ डिस्कशन्‌ ऑ 'फण्डामेंट्ल्स्‌ या ग्रंथांत अतिशय मुद्देसूदपणें केलेली आढळेल. मराठीमध्यें प्रो. मटंगे यांचें अपेक्षावाद व भारद्वाज (श्री. श्री. ना. भालेराव) यांचें आइन्स्टाइन्‌प्रणीत सापेक्षदर्शन अशीं दोन पुस्तकें पूर्वी झालीं. मटंगे यांचा वैज्ञानिक दृष्टिकोण, व भारद्वाज (हे शेतकीचे पदवीधर व दर्शनांचे व्यासंगी होते) यांचा बट्रॅण्ड्‌ रस्सल्‌ वरून घेतलेला दृष्टिकोण यांत स्पष्ट फरक दिसेल.

भौतिक विज्ञानाची भूमिका, आर्किमेडीस पासून यूरपखंडांत चालत आलेली आहे, तिचें स्पष्ट विधान गेल्या पाऊणएकशें वर्षांमध्यें व्हिल्‌ई, पूर्वाश्रमांतील व्हिग्गेन्ष्टाइन्‌ ('विटगेन्‌स्टाइन'), कॅम्बेल्‌, ब्रिज्मन्‌ यांनीं इंग्रजीमध्यें छान केलें आहे. मराठी वाचकांपर्यंत याचा वासहि कोणी आणिलेला नाहीं हें खेदकारक आहे; निदान माख्‌सारख्या जुन्या ग्रंथकारांचीं जरी भाषांतरें होतीं तरी मराठीमध्यें रूढ असलेल्या भाबड्या समजुती कमी झाल्या असत्या. बेकन्‌च्या नोवुम्‌ ऑर्गानुम्‌चें सुद्धां भाषांतर नाहीं !

अंतिमसत्य, सत्यरूप इत्यादि कल्पना विज्ञानबाह्य आहेत, विज्ञानदृष्ट्या ते केवळ शब्द आहेत. वीज म्हणजे काय? अशा तऱ्हेचे प्रश्न विज्ञानदृष्टिनें वायफळ आहेत, त्यांनां उत्तरें नाहींत. विजेचा किंवा तिच्याशीं संबंधित अशा घडणाऱ्या गोष्टींचा धर्म–लक्षण–अवस्था–क्रम इत्यादि सांगोपांग अभ्यास करणें हें व एवढेंच विज्ञानाचें कार्य, व त्या अभ्यासांतून मिळणारें उत्तर हेंच वीज म्हणजे काय या प्रश्नाचें वैज्ञानिक उत्तर. कारण व कार्य याचा पितापुत्र (जन्यजनक) संबंध विज्ञानाला अभिप्रेत नाहीं, क्रम हाहि त्यांत मुख्य नव्हे, कारण हें कार्य होऊं शकतें तसें कार्यहि कारण होऊं शकतें, त्या दोहोंचा परस्परसंबंध जाणणें हा विज्ञानाभ्यास, तो संबंध नेहमीं समीकरणानें (गणितानें) दाखविला जाईलच असें नाहीं, कांहीं वस्तुसंज्ञा अशा असतात कीं त्या

स्वतंत्रपणें बिनचूक जाणितां येत नाहींत, जोडीजोडीनेंच जाणितां येतात. अशा वेळीं उपाय एवढाच कीं त्या जोडीचाच अभ्यास करणें, आपल्या वस्तुसंज्ञा आपणच निर्मिलेल्या, म्हणून त्यांची फेरतपासणी करणें, प्रश्न फिरवून मांडणें. ज्याला उत्तर मिळू शकेल तोच प्रश्न विज्ञानांत अर्थपूर्ण ठरतो, व असा 'योग्य' प्रश्न मांडितांनांच उत्तर मिळण्याची रीत सांपडूं शकते. उदाहरणार्थ, पदार्थांच्या अंतिम-सूक्ष्म गतिस्थितीचें अचूक मापनज्ञान होणारच नाहीं, अमुक एवढा ढोबळपणा राहीलच, असा सिद्धांत आहे. तेव्हां हा अंगभूत ढोबळपणा गृहीत धरून, त्याला ओलांडण्याचा वृथा प्रयास न करितांच, अभ्यासाची दिशा व मांडणी करावयाची हें वैज्ञानिक पथ्य. (हायूझन्बर्ग्च्या या ढोबळपणाच्या-उन्-बेष्टिम्ट्हाइट्च्या-सिद्धांतालाच 'अनाकलनीयते'चा-इण्डिटर्मिनसी किंवा 'अनिश्चितते'चा-अन्सर्टण्टी-सिद्धांत असें इंग्रजी नांव दिलें गेलें व त्यामुळें 'मनुष्याला इच्छास्वातंत्र्य आहे कीं नाहीं' असले भाकड प्रश्न चवीनें चघळले जाऊं लागले, अभ्यासाची पालटलेली दिशा संभवनीयताशास्त्रावर-बळकट पायावर-आधारिलेली असली तरी 'संभवनीयता' या शब्दामुळें, 'चमत्कार होऊं शकतात कीं नाहीं' असले आंधळे प्रश्न चर्चिले जाऊं लागले, व त्यांत जीन्स्-एडिंग्टन् पासून डीन् इंगे या पाद्र्यापर्यंत लोक भाग घेऊं लागले. ते इंग्रजी-मराठी सुशिक्षितांनां मानवले, परंतु त्यांचा सबळ प्रतिपक्ष करणारे माक्स् प्लांक्, माक्स् फॉन् लाउअ, लेनार्ड्, जॉमर्फेल्ट्, पाव्ली, बोःर्, हे त्या सुशिक्षितांस माहीतच नाहींत! प्लांक्च्या 'सिंहावलोकनां' त- 'रुंडब्लिक'मध्यें-याचें विवरण आहे).

प्रस्तुत लेखकाचें भारतीय वेदांगा-दर्शनांवर प्रेम जडलें तें त्यांच्यामूलभूत वास्तविक तर्क-भूमिकेमुळें. तीं विज्ञानास फार जवळ आहेत; पाश्चिमात्य 'फिलॉसफी' त्यामानानें प्राथमिक आहे! मात्र या दर्शनांत उणीवा आहेत; 'प्रत्यक्ष प्रमाण' फारच कमी आहे. प्रत्येक गोष्ट अध्यात्मांत, पारलौकिक विचारांत नेण्याची खोड आहे. पुराणोत्तर कालांत तर पिष्टपेषण, केशच्छेदन, शब्दपाण्डित्य यांजवरच भर दिला गेला, 'ऐतिह्य प्रमाण'— असें सांगत आले-असें म्हणतात-अशी श्रुति आहे-'इति आहुः'-हें भोळसट तत्त्व पुढें आलें, 'धर्म' पंथ, अध्यात्म यांजकडेच नजर लागली. हें सर्व हिशेबांत घेऊन तारतम्य पाहिलें पाहिजे.

तसें हिशेबांत घेऊन सुचणारा कालविचार या पुस्तकांत लेखकाला आधारभूत आहे.

वैज्ञानिक तर्कभूमिकेवरून मनुष्याचें चित्त व त्याला भासणारें, 'कालतत्त्व' नव्हे तर, 'कालमान', यांचा विचार करणाऱ्यांपैकीं पहिला व्हुण्ट्. मनुष्याला सलग अशा रूपांत एकेक कालखंड जाणवतो कां, व जाणवत असल्यास त्याच्या किमान-कमाल मर्यादा कोणत्या, यांवर एक्स्नर् यानें प्रयोग केले; त्याला असें आढळून आलें कीं १/५०० सेकंद हा किमान कालखंड असा जाणवतो; त्याहून लहान कालखंड असला तर तो १/५०० हून कमी आहे कीं १/५०० च आहे कळत नाहीं. (कॅमेऱ्यानें फोटो काढणाऱ्या लोकांस १/५०० सेकंद म्हणजे किती हें कळेल). त्याचप्रमाणे, १२ सेकंद हा जाणवणारा असा कमाल कालखंड आहे; त्याहून जरा मोठा (१२।, १२॥ सेकंदांचा) कालखंड हा १२ सेकंद कीं त्याहून मोठा, हें कळत नाहीं; (प्रस्तुत लेखकाची व्यक्तिगत कमाल मर्यादा याहून कितीतरी

छोटी आहे; प्रयोग हे अनेक व्यक्तींवर केलेले असतात). परंतु मनुष्यास कालप्रवाहाची जाणीव जी होते ती छोटेछोटे लगतलगतचे खंड अशा सांखळीच्या स्वरूपांत, कीं क्षण-क्षण अशा 'बिंदुरेषे'च्या प्रकारानें, याबद्दल निश्चय नाहीं. निश्चय होणेंहि कठिण! कारण 'क्षणां'चीं चित्ताला जाणीव होणें व ती मनामध्यें ठसणें, (पर्सेप्शन् आणि आ-पर्सेप्शन्) यांमध्यें कांहीं क्षण व्यतीत होतातच. या सर्वांमध्यें स्मृति-स्मरण-वृत्तिचा भाग फार मोठा असला पाहिजे; "भूताला अंतःकरणद्वारां वर्तमान बनविणें" अशी लेखकाची स्मृति-बद्दल कल्पना आहे. आतां केवळ 'भूत' याला जाणीवेंत घेण्यासाठीं रिकामा भूत कामीं देणार नाहीं, तर त्या भूताचे चित्तावर पूर्वी झालेले स्पर्श हे संस्काररूपानें मनांत राहिलेले असले पाहिजेत, हें सांगणें नकोच; 'अनुभूत' असा विषय पूर्वी असला तरच आतां वर्तमानांत त्याचा संप्रमोष होईल. म्हणजे घटना घडलेली असली पाहिजे, व तिचा अथवा एकाद्या वस्तूचा मात्रास्पर्श चित्ताला झालेला असला पाहिजे. म्हणून, घटना होतात-घडतात, वस्तूंमध्यें धर्म-अवस्था-स्थित्यंतरें होतात, म्हणूनच कालाची जाणीव होते. उलट घटना या आपापल्या चित्ताच्या कालव्यूहामध्यें आपल्या कालाच्या संदर्भांत घडत असतात (निदान आपणांस आपल्या मानवी दृष्टिनें तसें मानावें लागतें) असें काल व घटना यांचें हें 'विशिष्टाद्वैत' आहे; असा लेखकाचा समज झाला आहे. क्षणाक्षणावर व त्या क्षणांच्या क्रमावर संयम म्हणजे पूर्णतः एकाग्र चित्त करावें असें योगसूत्रांत सांगितलें आहे त्यासंबंधीं लेखकानें आपल्या क्षुद्र पातळीवरून कां होईना, अनुभव घेण्याचा प्रयत्न केला. त्यांत त्याला असें वाटलें कीं आपण जो एकचित्त संयम करीत आहोंत तो क्षण नांवाच्या कालबिंदुचा नव्हे तर घटनाक्रमाचा; आपण घटनांचाच 'पीलवक्रम' तपासूं पाहत आहोंत. किंबहुना, काळाला अवस्थापरिणाम (भूत-वर्तमान-भविष्य) आहे तो घटनांच्या अवस्थापरिणामामुळें. ऊंटके पीठकी ऊंचाई कोई ऊंटके ऊंचाईसे नही, लेकिन है ऊंचा ऊंट उसके पीठके ऊंचाईसे, तरी उंट व त्याची पाठ हें एकच होय. हें विज्ञानसंमत आहे, व तोच कांहीं सांख्य-नैय्यायिकांचा विचार आहे. या विचाराचेंच अधिष्ठान चार्वाकमताला आहे असें म्हणतां येईल; जैन व बौद्ध मतांमध्यें या विचाराला विरोध असण्याचें कारणच उद्भवत नाही.

स्थल (दिक्) आणि घटना यांबद्दलहि असाच प्रकार आहे. मात्र स्थल आणि काल हे एक नव्हेत. घटनांच्या जाणीवेसाठीं ते दोन्हीं एकसाथ कामीं येतात, त्यांपैकीं एक वगळतां येत नाहीं, एवढाच विज्ञानाचा अभिप्राय आहे. 'स्थलाचें कालांत रूपांतर' वगैरे कविकल्पना विज्ञानसंमत नाहींत. प्रत्ययासाठीं साधनीभूत होणारें मान, या अर्थी 'डायमेन्शन्' हा जो विचित्र इंग्रजी शब्द योजिण्यांत आला त्यावरील शब्दपांडित्यामुळें व घटनांबद्दलच्या समीकरणांत स्थलकाल हे एकत्र मांडावे लागल्यामुळें ही खुळी समजूत प्रसृत झाली; 'गति (वेग)' ही संज्ञा कांहीं समीकरणांत येते तिचा उपयोग कसा केला आहे तें पाहिलें म्हणजे हा मुद्दा समजेल. याबाबतींत आइन्स्टाइन्ने महान् क्रांति केली म्हणतात: तसला कांहीं उपद्व्याप त्यानें केलेला नाहीं!

उपमेनें कालप्रवाह असें ज्याला नांव दिलें तो पदार्थ कधीं सावकाश तर कधीं जलद असा भासतो. बालकांच्या जाणीवेंतली कालगति व वृद्धांच्या जाणीवेंतील कालगति यांमधील फरक, किंवा ' कंटाळवाणा दिवस ', ' वेळ जातां जाईना ', 'दिवस कसे भरांभरां निघून गेले' या शब्दांमागील अनुभव, प्रसिद्धच आहेत. ' अज्ञात मानव ' (म्यॅन्, द अन्नोन्) या मजेदार पुस्तकांत अलेक्सिस् कॅरेल् या शास्त्रज्ञानें या प्रकारच्या कालमानाला अंतःकरणस्थ काल (इन्वर्ड् टाईम्) असें नांव दिलें आहे. लकॉम्त् द्युनोय् या शास्त्रज्ञानें शारीरिक कालमान ही संज्ञा उत्पन्न केलेली आहे. अमुक लांबीरुंदी-खोलीची अमुक प्रकारची (प्रयोगाखातिर मुद्दाम केलेली) जखम भरून येण्याला लागणारा काल व ती अमुकअमुक टक्के अशा क्रमानें भरून येण्याला लागणारीं कालमानें, या चिकित्सेनुसार अशा शारीरिक कालमानाची (बायॉलॉजिकल् टाइम्) ची भौतिक व्याख्याहि केलेली आहे.

स्टर्न्, फ्रांकन्हॉझयूर्, इत्यादींनी कालासंबंधींच्या चित्तव्यापाराबद्दल बराच अभ्यास केलेला आहे. या सर्वांबद्दल लिहावें तितकें थोडेंच. अशा विचारांचा प्रचंड संग्रह होईल तेव्हांच 'मानसशास्त्र' बनेल; सध्यां सामान्यतः बडबडलें जाणारें पुराण तें मानसशास्त्र नव्हेच.

'कालप्रवाह' हा पुढेंपुढें या एकाच दिशेनें जाणारा असतो कीं कधीं मागेंमागें अशा उलट दिशेनें जाणें शक्य आहे, अथवा पुढेंहि नाहीं व मागेंहि नाहीं अशा स्थितिमध्यें असणें शक्य आहे ? कालगति शून्य भासणें म्हणजे कालातीत होणें कीं काय ? याबद्दल शेंकडों विज्ञानकथा (एस्एफ्) आहेत, त्यांचा विचार कर्तव्य नाहीं. इतर विचार म्हणून जे उपलब्ध आहेत ते बहुतेक कांहीं ठरविलेलें मत स्पष्ट करण्यासाठीं, उदाहरणार्थ जीवात्म्याचें अस्तित्व, पार्थिव विश्वाचें मिथ्यात्व, ब्रह्माचें अनाद्यनन्त सर्वव्यापित्व, इत्यादि पटवून देण्यासाटीं, वापरिलेले तर्कव्यूह आहेत, ते पटले-न पटले तरी त्या त्या मतांबद्दलच्या पसंतीनापसंतीला फारसा बाध येत नाहीं, आणि शिवाय ते विचार कल्पनामय आहेत. 'जे' कृष्णमूर्ति यांचीं व्याख्यानें कितीहि सुबोध असलीं तरी जेव्हां ते 'कालातीत होणें' या स्वतःच्या आवडत्या मुद्याकडे-टाइम्लेस्नेस्कडे-येतात तेव्हां स्पष्टीकरण-विस्तार न करितां आवरतेंच घेतात. गाढ झोंप अथवा बेशुद्धावस्था यांच्या व्यक्तिगत अनुभवांत कळतें कीं स्वतःचे शरीरव्यापार आणि जगाचें घड्याळ चालूच असतें, तेव्हां आपलें अंतःकरणहि तेवढ्यापुरतें पूर्णपणें कालातीत नसतेंच, फक्त त्याचा चित्तबुद्धिचा भाग काम करीत नसतो. 'उलटा कालप्रवाह' म्हणजे घटना उलट्या क्रमानें होणें अथवा तशा होत आहतसें निःसंदेह भासणें याचा प्रत्यय घेण्यासाठीं लेखकानें स्वतःची स्मरणवृत्ति वापरून क्रमाक्रमानें मागची मागची आठवण जागृत करण्याचे प्रयोग केले. त्यांत लवकरच तन्द्री लागते, झोप येते, असा अनुभव आला. अशा क्रियेचें वर्णन एड्मण्ड् शाफ्ट्स्बरीकृत ' ऑपरेशन्स् आ 'ददर माइण्ड्' (आपल्या नेहमींच्या जाणीवेंत नसलेल्या आपल्याच मनाचे व्यापार) या पुस्तकांत सांपडेल. अणुगर्भाबाबतच्या संशोधनांत, सुमारें पंधरा वर्षांपूर्वी एका संशोधकाला असें दिसलें कीं अमुक एका समीकरणांत कालदर्शक जें चिह्न त्याला 'उणे' केल्याशिवाय इलाज नाहीं. लॉरेन्स्-लार्मर्-मिन्कावस्की यांच्या म्हणजेच आइन्स्टाइन्च्या मूळ समीकरणांत कालखंड-

मानाचा वर्ग 'उणे' होतो, त्याचा येथे कांहीं संबंध नाहीं. तें मूळ समीकरण बांधेसोपें आहे, त्यांत काल हा 'पुढेंच' जातो असें आहे. (हा शोध केवळ विशिष्ट शास्त्रज्ञसमाजापलीकडे जाहिरातविषय झाला नाहीं त्यामुळें त्यावर 'विचारवंतां'च्या शब्दपाण्डित्याचें भारूड निर्माण झालें नाहीं, ही जाहिरातकर्त्यांची–' मीडियाज् 'ची-मोठी कृपाच !) परंतु हा विज्ञानभाग आहे; आपलें समीकरण, पाहण्याची दृष्टि, हें कसें असावें म्हणजे जो समर्पक प्रश्न त्याचें उत्तर मिळेल, अथवा प्रश्नच समर्पक नाहीं हें समजेल, एवढाच विचार त्यांत येऊं शकतो. कालवस्तु ही काय आहे, 'काळच उलटतो' काय, या प्रश्नास तेथें मज्जाव आहे. शिवाय, हीं समीकरणें वेगळ्या मापनव्यूहांतील आहेत, सूक्ष्मघटकघटनांबद्दल आहेत; रोजव्यवहारांतील स्थूलव्यूहांबद्दल नव्हेत. व्यूह बदलला तर मापन, मान इत्यादिकांत फरक होऊं शकतो. उदाहरणार्थ, पांढरी व काळी पूड यांच्या मिश्रणाचा 'राखी' रंग आपणांस माहीत असतो, तथापि त्या पुड्यांच्या कणांहूहि बारीक असा एकादा किडा असेल तर त्याला फक्त कांहीं पांढरे डोंगर, कांहीं काळे डोंगर, अशी काळी-पांढरी सरमिसळच फक्त दिसेल, त्यांच्या 'जगांत' राखी रंगच नसेल.

तात्पर्य, कालाचें आलंबन घटना, व घटनांचा मात्रास्पर्श चित्ताला होतो, एवढेंच निश्चित आहे, इतर कालविचार अजून ठरलेला नाहीं. तें सोपें नाहीं, इतकेंच नव्हे तर कोणीहि उठावें व 'मानसशास्त्र' अथवा 'सत्यज्ञान' या नांवांखालीं कांहींहि सांगावें इतकें स्वस्तहि नाहीं. " जीवित म्हणजे असे बापुडी स्वप्नांची माला " असा एक कविताचरण आहे. मोठा गोड आहे, पण ती कविकल्पनाच ! परंतु "प्रत्यय म्हणजे असे खरोखर घटनांची माला " असें कांहीं रूपांतर केलें तर तें 'काव्य' नसलें तरी त्याला निश्चितबोध येईल, त्यामध्यें 'माला' या उपमेंत कालकल्पना सांठविलेली आहे असें म्हटलें तर फारसें चूक नव्हे. प्रत्यय व घटना हीं येथें परस्परभावीच समजावीं.

काल हें तत्त्व स्वतंत्र आहे, मानवनिर्मित नव्हे, अशीच प्रस्तुत लेखकाची विचारनिश्चिति आहे. ती विज्ञानबाह्य आहे कारण तो विज्ञानाचा विषयच नव्हे. या मुद्याचा किंचित् ऊहापोह ' लयव्याख्या ' या अनुबंधांत सांपडेल. या मुद्याबद्दल आपल्या दार्शनिकांत मतभेद आहेत. तर्कशास्त्रांत काल हा पदार्थसंग्रहाचा स्वतंत्र घटक मानिला आहे.

२·२ ' संगीत ' हा शब्द केवळ परंपरागत आहे, त्याची व्याख्या अशी कोठें नाहीं. गीतं वाद्यं तथा नृत्तं त्रयं संगीतमुच्यते (संगीतरत्नाकर १-२१) अथवा गीतवादित्र-नृत्यानां त्रयं संगीतमुच्यते (संगीतपारिजात २०) येवढेंच. ' म्यूझिक् ' म्हणजे काय या प्रश्नाचें पाश्चिमात्य मंथन हें बहुतांशीं शब्दावलंबी पांडित्य आहे.

२·३ ही हल्लींची पद्धत खरी, पण तिलाहि परंपराधार आहे. ' नृत्तं वाद्यानुग प्रोक्तं, वाद्यं गीतानुवर्ति च; अतो गीतं प्रधानत्वादत्रादावभिधीयते । (रत्नाकर १ - २४ - २५), गानस्याऽत्र प्रधानत्वात्तत्संगीतमितीरितम् । मार्गदेशीयभेदेन द्वेधा संगीतमुच्यते । तद्द्वयं सुस्वरैस्तानैरुपैतं सुखसाधनम । (पारिजात २०-२१-२४), अथवा

त्याच्याहि आधीं गीतेऽपि वाद्येऽपि च सम्प्रयुक्ते नाट्यप्रयोगो न विपत्तिमेति । (नाट्य-शास्त्रम् ३२·४३६) इत्यादि वचनें येथें उदाहृत करितां येतील.

२.४ गान्धर्वं त्रिविधं विद्यात्स्वरतालपदात्मकम् । (नाट्यशास्त्रम् २८.११), स्वरं लयंच...तत्रैवानुस्यूतं...। *(अभिनवभारती २८ गेयाधिकारः)*

२.५ हें विधान कित्येकांस जरा आश्चर्यकारक वाटेल, पण खोलवर पाहतां तीच वस्तुस्थिति आहे. भारतीय परंपरेनुसार ध्वनिविचार काय आहे त्याचें दिग्दर्शन 'लयव्याख्या' या अनुबंधांत आहे. (आपणांस अलंकारशास्त्रांतील ध्वनि, उदाहरणार्थ आनन्दवर्धनानें 'ध्वन्यालोक' या ग्रंथांत ज्याचा फार उलगडा केला आहे, त्याच्याशीं कर्तव्य नाहीं.) पण तो विचार साधारण आहे. त्यांत एकेका ध्वनिची परीक्षा अशी नाहीं. तसा विचार आपणां-कडे फारसा झालेला नाहींच. पाश्चिमात्य विज्ञानानें 'ध्वनि म्हणजे काय' या प्रश्नाचा पुरता उलगडा केला आहे अशी एक भाबडी समजूत आपल्याकडील अनेक संगीतपंडितांची आहे. वस्तुतः फिजिकल् आकूस्टिक्स् म्हणजे शक्तिसंबंधींचें जें विज्ञान त्याचा भौतिक कंप–लहरींसंबंधींचा जो भाग आहे, त्याच्या मर्यादा स्पष्ट आणि निश्चित आहेत; व भरीला फिजिऑलजिकल् आकूस्टिक्स् म्हणजे अशा या भौतिक कंप–लहरींचा कर्णप्रत्यय अभ्यासि-णारें शास्त्र घ्यावयाचें तर त्यांतील संशोधन अजून चालू आहे, आता कोठें थोडा प्रवास झाला आहे. तरीहि हीं भौतिक शास्त्रें आहेत, ध्वनिचा आणि त्यामुळें होणाऱ्या मनुष्याच्या चित्तमनोव्यापारांचा परस्परसंबंध हा तर वेगळाच विचार आहे. (सायकॉलजी अव् म्यूझिक्). त्या विचारांतील जो आधाराधिष्ठित निश्चित असा भाग सध्यां उपलब्ध आहे तो अत्यंत थोडा आहे. मानसशास्त्र या आकर्षक नांवानें जें कांहीं ओळखलें जातें तें, कोणीहि यावें व चरून जावें असें कुरण आहे; वस्तुतः हें एक शास्त्र नसून त्यांत अनेक भाग आहेत, कांहीं भागांत साधारण स्पष्ट विचार बांधिले जात आहेत; पण बराचसा शब्दपसारा मात्र सामान्य लोकांसमोर विस्तृतपणें मांडला जातो; हा प्रकार सर्वच देशांत आहे. तात्पर्य, पक्क्या ध्वनिविचारास जरा कोठें सुरुवात झाली आहे. यासंबंधांत कांहीं निवडक संदर्भग्रंथ पुस्तकाच्या शेवटीं दिलेल्या यादींत उल्लेखिले आहेत.

अशा या ध्वनिच्या उच्चाराचा जो विचार, त्याची हीच अवस्था आहे; भारतीय परंपरेंत उच्चारांचा विचार अतिप्राचीन आहे; आणि शिक्षा नांवाचें जें वेदांग त्यांतील विचार खरोखरच फार सखोल आहेत; कारण शिक्षाग्रंथ हे प्रत्यक्ष शिक्षण देण्यावेण्यासाठीं केलेले आहेत. त्याच्याच भरीला व्याकरण आणि छंद हीं वेदांगें असल्यामुळें त्या विचारास बळ-कटीहि आहे. पाश्चिमात्य ध्वनिविचार त्याहून वेगळा होऊं शकला नाहीं. तरीहि हा विचार पूर्णस्वरूपास गेला आहे असें नव्हे. वर्ण म्हणजे खरोखर काय, हा प्रश्न शिल्लक आहेच. स्वरव्यंजनव्यवस्था, दन्त्योष्ठ्यतालव्यमूर्धन्य इत्यादि वर्गीकरण हें ठीक आहे, पण पुरेसें नाहीं. आधीं असें कीं हे दन्त्य इत्यादि शब्द लाक्षणिकच आहेत, कारण तसे उच्चार उमटविणें मानवी शरीराशिवायसुद्धां साध्य आहे; पण तो मुद्दा नव्हे. आपण 'स्वर' अ, आ, इत्यादि उच्चार समजतों व त्यांत मुखाचा आकार प्रत्येकीं एकएक मानतों. पण फ्रेंच्, जर्मन् आदि

भाषांत एकच स्वर म्हणून मानले गेलेले उच्चार आहेत ते असे कीं त्यांना आपण जोडस्वर (संयुक्त स्वर) म्हणूं; जसे (उ+इ), (ओ+ए) इत्यादि. (उ+इ) यांत उदाहरणार्थ मुखाची आकारस्थिति एकच, 'उ'काराची, ठेवून तिच्या द्वारें 'इ'काराचा उच्चार करावयाचा असतो. इंग्रज माणसाचें तर जोडस्वरांशिवाय पान हलत नाहीं. रशियन् भाषेंत य, या, ये, यू, हे स्वर मानिले आहेत, व्यंजनें नव्हेत. त्याच भाषेंत ल चा एक उच्चार असा होतो कीं तो आपल्या लिपींत लिहावयाचा तर (ग् + इ् + ळ्) असें कांहीं तरी करावें लागेल. (अशाच धर्तीचा 'ल,' तामीळ भाषेंत कधी आढळतो). चेक् भाषेत एक अक्षर–जोडाक्षर नव्हे-असें आहे कीं त्याचा उच्चार (र् + ह् + क्ष्) असा कांहींतरी दाखवावा लागेल. आरबी भाषेंत अ चे कांही उच्चार महाप्राणासारखे असून शिवाय त्यांमध्येंहि, गळा किती आंवळला यानुसार, ऐन् व हम्झा असे दोन प्रकार आहेत. फार्सीमध्यें त्यांतील एकच प्रकार येतो. "सिद्दिकी" या आडनांवाचा अस्सल आरबी उच्चार लिहून दाखविणें फार कठिण आहे; त्यांत सकारांत सीत्कार आहे आणि ककारांत महाप्राण आहे. पण एवढें कशाला ? जवळचीं उदाहरणें पहा. तमीळ भाषेंत क-ख-ग यांच्या उच्चारांत परस्परविधि-निषेध नाहीं; गोखले, खोगले, गोगले, हें सर्व सरमिसळच आहे. भाई बाई होतो व भाताचा बाथ होऊं शकतो. ज्ञ हें व्याकरणांतील एक व्यंजन, त्याचा आपला उच्चार जोडाक्षराचा (द् + न् + ञ्) आहे व त्यांत जकाराच नाहीं; तर उत्तरेकडे त्याचा उच्चार 'ग्य' असा आहे, अनुनासिकल नाहीच. 'बाण'मधील णकाराचा आपला उच्चार वेगळा व गुजराती उच्चार वेगळा आहे. 'क्ष' चा बंगाली उच्चार 'क्ख' आहे; 'कृष्ण'चा उच्चार 'किष्टो' आहे. पण स्वरव्यंजनांचीं नांवें सारखींच आहेत. पूर्वी अशी समजूत असे कीं, मुखाचा एक आकार कायम केल्यावर त्यांतून अखंडरूपानें जो ध्वनि निघेल तो स्वर, आणि मुखाच्या हालचालीं-मुळें त्या अखंडत्वांत जे जे खंड उत्पन्न होतात तीं व्यंजनें. पण ही समजूत चिकित्सेला उतरत नाहीं. (पुण्याचे डॉ. शंकरन् हे यासंबंधांत कांहीं वेगळें प्रतिपादन करण्यामागें होते व त्यासाठीं सुमारें १९५०-५१ सालीं त्यांनीं कांहीं यांत्रिक उपकरणेंहि आयात केलीं होतीं. पुढें काय झालें हे माहीत नाहीं, कारण प्रस्तुत लेखकाचा त्यांत संबंध केवळ तीं उपकरणें निवडून चालू करून देण्यापुरताच होता. शंकरन् पंथ विज्ञानाचा टिळा लावीत विज्ञानातीत झाला आहे, भ्रांत शब्दपांडित्यांत गुंग आहे. उच्चारांसंबंधींचे संदर्भग्रंथ परि-शिष्टांत आहेत ते अवश्य पहावे. मराठींतील कालेलकर यांचें पुस्तक त्यांतल्यात्यांत आधुनिक, पण तेंहि आतां जुनें झालें आहे. तें 'फोनीम्'वरच थांबतें, पण त्यानंतर 'ईम् प्रत्ययान्त' अनेक शब्द आले व ते सर्व आतां बाजूस पडले. फोनेटिक्स् व फोनॉलजी यांचा अभ्यास वेगवेगळा व अधिक खोल होऊं लागला. तात्पर्य ध्वनि व वर्ण ही नांवें नक्की कशा-कशाचीं, याचें उत्तर अजून मिळालेलें नाहीं; आधुनिक विचारांची तऱ्हा अशी कीं अशा प्रश्नांकडे वळण्याऐवजीं ध्वनीचीं वेगवेगळीं रूपेंच सांगोपांग पाहून त्यांच्या आधारें कांहीं निष्कर्ष काढावयाचे. (इन्द्रियेणेन्द्रियार्थं तु स्वं स्वं गृह्णाति मानवः । नियतं तुल्ययोनित्वान्नान्येनान्यमिति स्थितिः ॥ सुश्रुत १५).

२.६ धर्म, लक्षण, अवस्था हे शब्द समानार्थक नव्हेत. ध्वनि (शब्दध्वनि), स्थिर-नाद आणि वर्णोचार यांचे धर्म, त्यांचीं लक्षणें, त्यांच्या अवस्था व या सर्वांचा क्रम आणि गुणपरिणाम व्याख्यात करणें हें फार महत्त्वाचें आहे. परंतु स्थलाभावीं तें येथें करितां येत नाहीं. 'स्वररागविचार' या योजिलेल्या पुस्तकांत हें व्याख्यान येईल.

२.७ कारण, हेतु आणि प्रयोजन हे शब्द परस्परसंबद्ध आहेत. त्यांचा विचार करण्याचें हें स्थान नव्हे, पण थोडक्यांत असें म्हणता येईल कीं, हेतु, प्रयोजन, त्याचप्रमाणें लक्षण आणि अवस्था यांचा विचार आधीं करणें, व त्यावरून कारण व धर्म यांजकडे जाणें, व त्यांतील निष्कर्षांच्या आधारें हें सर्व ज्या वस्तुचें 'मनुष्यगम्य दर्शन' आहे त्या वस्तुचा म्हणजे 'धर्मी'चा विचार करणें, ही आपली एक परंपरागत पद्धतिच " ज्ञानं विज्ञानसहितं" प्राप्त करून देणार, व तीच विज्ञानाचीहि पद्धति आहे, म्हणून प्रस्तुत लेखकाचा भर तिच्यावरच आहे.

२.८ नाद हें एक मूलतत्त्व आहे असा विचार 'लयव्याख्या' या अनुबंधांत आहेच. परंतु येथे वापरिलेला 'नाद' हा शब्द हा केवळ ध्वनिचें एक अवस्थारूप दर्शवितो.

२.९ तत्रादौ स्वरशब्दस्य व्युत्पत्तिरिह कथ्यते। 'राजृ दीप्ता'विति धातोः स्वशब्दपूर्वकस्यच। स्वयं यो राजते यस्मात् तस्मादेष स्वरःस्मृतः। (बृहद्देशी ६३,६४) वर्णसाम्यादपि निरुक्तिमाहुः। स्वयं स्वेष्वेव जातिरागभाषाभेदेषु राजन्त इति स्वराः। (अभिनवभारती २८, गेयाधिकारः).

२.१० स्वतो रंजयति श्रोतृचित्तं स स्वर उच्यते। (रत्नाकार १.२५). कथं तस्य रंजकत्वम? अतो हेतुगर्भ विशेषणं स्निग्ध इति। (सुधाकरटीका). स्वतः शब्दोपपदात् 'रंज रागे' इत्यस्माद्धातोः 'अन्येभ्योऽपि दृश्यते' इति डप्रत्यये टिलोपे पूर्वपदस्थतकारादेः पृषोदरादित्वाल्लोपे स्वर इति रूपसिद्धिः। (कलानिधिटीका). मात्र प्रस्तुत लेखकाला हें सर्व केवळ शब्दपांडित्यच वाटतें; स्निग्ध म्हणजे काय?

२.११ न...स्वर आक्षेप इति स्वरशब्दः तेन शब्दस्वभावां चित्तवृत्तिमध्यस्थतारूप-स्वास्थ्यावस्थापरित्याजनेनोपतापयन्तो हृद्यतातिवशात् स्वतामाक्षिपन्तः स्वविषये अभिधानं कुर्वतः स्वरा इत्युक्ताः। (अभिनवभारती २८).

२.१२ हें विज्ञानसंमत आहे व प्राचीन ग्रंथांतहि स्थूलमानानें आहे. — अत्र नारदाद्या नामनिर्वचनमकार्षुः। नासा कण्ठमुरस्तालु जिह्वां दन्तांश्च संश्रितः, षड्जभ्यस्तज्जायते यस्मात् तस्मात् षड्ज इत्यादि। (१.५७) तदनुपयोगान्मुनिना न स्वीकृतम्। वीणायां च तथा भावाभावोऽपि षडजादिदर्शनात्। (अभिनवभारती); येथें जो भेदाभेद केला आहे तो शारीरिक उच्चार व निर्जीव साधनांनीं उत्पन्न केलेले नाद यांचाच केवळ आहे. अर्थात् षड्ज हा शब्द लक्षणात्मक-अतिदेशात्मकच आहे. शिवाय, व्याकरणांतील अ आ इत्यादि स्वर आणि येथें षड्ज म्हणून सांगितलेला स्वर हे वेगळे हें उघड आहे. ननु षड्जादीनां कथं स्वरत्वं व्यंजनत्वात्?...आप्तोपदेशात्... (बृहद्देशी). शिवाय आणखी एक मुद्दा येथें

लक्षांत घ्यावा. येथें स्वरनादाची कल्पना आहे, आणि तो सहा स्थानांतून निर्माण झाला म्हणून षड्ज असें त्याला म्हटलें; येथें षड्ज हा कोणताहि स्वरनाद व त्यालाच स्वर म्हटलें आहे. षड्जत्वेन गृहीतोयःस षड्जंग्रामे ध्वनिः (दत्तिलम् १·२२). परंतु ऋषभ, गांधार इत्यादि स्वर आहेत, ते केवळ स्वरनाद नसून, त्या त्या प्रथम निर्माण केलेल्या षड्ज नांवाच्या स्थिरनादाच्या वर किती 'उंचीचे' आहेत तें निश्चित केलेले स्वरनाद आहेत. अर्थात षड्ज हाहि अशाच प्रकारचा, निषादाच्या वर अमुक एका उंचीचा असा, नाद आहे. असा प्रमाणनिश्चिति झालेला स्वर, आणि कोणताहि स्थिर इत्यादि ध्वनि, यांमध्यें भेद दाखविण्यासाठीं प्रस्तुत लेखकानें दुसऱ्या ध्वनिस स्वर न म्हणतां 'स्वरनाद' म्हटलें आहे. थोडक्यांत, [१] व्याकरणांतील अ, आ इत्यादि वर्गीकृत वर्णोच्चार ते स्वर, [२] कोणताहि स्थिर, 'एका पट्टींतील' नाद तो स्वर, [३] अशा प्रकारच्या एका नादाहून अमुक एवढ्या उंचीवर असलेला दुसरा जो स्थिरनाद तोहि, त्या पहिल्या नादाच्या अपेक्षेनें, स्वर, असे तीन अर्थ झाले; त्यांपैकीं दुसरा व तिसरा हे अर्थ गायनवादनांत येतात; त्यांमध्यें चूकभूल होऊं नये म्हणून दुसऱ्या प्रकारास, आधारनादास, स्वर न म्हणतां स्वरनाद म्हटलें आहे. तिसरा अर्थ व्यक्त होण्यासाठीं दोन वेगवेगळे स्वरनादच हवेत असें नव्हे, तर एकच स्वरनाद (जसा षड्ज) चढत चढत दुसऱ्यामध्यें रूपांतरित होऊं शकतो असेंहि व्याख्यान अभिनवगुप्तानें केलेलें आहे.

२·१३ कृत्रिम साधनांनीं वर्णोच्चार उमटविणाऱ्या अनेक यंत्रणा बनविल्या गेल्या. हल्लीं इलेक्ट्रॉनिक् उपकरणांच्या साधनांनींतर वाक्येंच्या वाक्यें 'उच्चारिलीं' जातात. त्या धर्तीचे कांहीं सोपे प्राथमिक प्रयोग मुंबईच्या टाटा इन्स्टिट्यूट् ऑफ्‌फण्डामेंट्ल् रिसर्च्‌मध्यें झाले आहेत. आयूबीएम्, बेल् लॅबॉरेटरीज्, इत्यादींमध्यें हें संशोधन जारी आहे.

२·१४ इंग्रजी भाषेंतील 'एस् ओ एस्' हीं अक्षरें, मॉर्स् नांवाच्या अमेरिकन् तंत्रज्ञानें बसविलेल्या लिप्यनुसार, या वर्णांनीं दर्शविलीं जातात. 'सेव्ह् अवर् सोल्स्' म्हणजे 'आमचे जीव वांचवा' असा याचा अर्थ कोणी मानितात तें खरें नाहीं. हे केवळ आंतरराष्ट्रीय सांकेतिक वर्ण आहेत.

२·१५ प्रत्येक स्वरनाद जर स्थिर असा भासला तर असे वेगवेगळे स्वरनाद एकमेकांहून वेगवेगळे जाणवतात. त्या भेदांत स्वराची उंची हें एक लक्षण, एक गमक आहे. याला इंग्रजींत 'पिच्' म्हणतात. हा एक कर्णप्रत्यय आहे. त्याला 'उंची' असा शब्द कां दिला असावा याचा विचार करितां असें दिसतें कीं तसेतसे स्वरनाद शरीरांतून काढण्याचा प्रयत्न केला तर कांहींमुळें छाती वगैरेंमधील पोंकळया कंप पावत आहेत असा भास होतो, कांहींमुळें गळ्यांतील, व कांहींमुळें मस्तकांतील; म्हणजे त्या त्या नादांची उत्पत्तिस्थानें 'वरवर' जात आहेत असें भासतें. या उंचीचें भौतिक लक्षण व मान एवढेंच कीं, ज्या पदार्थांतून तो स्वरनाद उत्पन्न झाला त्याचीं कंपनें दर सेकंदास किती झालीं. अर्धाच सेकंद कंपन झालें व त्यात ५० कंपनें झालीं तर ' उंची ' मापण्याचें भौतिक साधन

५० भागिले ½ म्हणजे १०० झालें. या मापाला हेर्त्स् म्हणतात. (हेर्त्स् हें एका शास्त्रज्ञाचें नांव आहे). परंतु ही 'कंपद्रुति' म्हणजे स्वराची उंची नव्हे! कंपद्रुति व स्वराची उंची यांत संबंध आहे एवढेंच, पण तो संबंध साधासोपा नाहीं: त्यांत अनेक पर्याय-श्लेष वगैरे आहेत (ते माहीत नसल्यामुळें कीं काय, आपल्याकडे "स्वरांचें गणित" कांहीं विचित्रच प्रकारचें केलेलें आढळतें. पाश्चिमात्य देशांत एलिस् नांवाच्या साहेबानें हाच प्रकार करून ठेविला होता पण तेथें आतां एलिस्च्या चुका सिद्ध झाल्या आहेत. —संदर्भग्रंथांपैकीं लॉइड्कृत पुस्तक पहावें). हा सर्व भाग 'स्वरागविचार'मध्येंच येऊं शकेल.

२.१६ एका स्वरनादामधून त्याच्या दुप्पटीचे, तिप्पटीचे वगैरे स्वरनाद ऐकू येतात ('अंतर्नाद'), त्यांनां अनुरणन हा शब्द लावण्याचा प्रयत्न पूर्वी देवल वगैरेंनीं केला. (असे अंतर्नाद नेहमींच होतात काय, त्यांचें प्रमाण नेहमींच पूर्णांकांत असतें काय, इत्यादि गोष्टींचा विचार त्यांनीं केला नाहीं—व आपल्याकडे संगीतपंडितांपैकीं कोणीच केला नाहीं. परंतु येथें दिलेला अर्थच योग्य आहे. यः स्निग्धोऽनुरणनात्मकः ...स स्वरः। (रत्नाकर १.२४–२५); प्रथमतन्त्र्यामाहतायां यो ध्वनिरनुरणनशून्यः उत्पद्यते स श्रुतिः, यस्तु ततोऽनन्तरमनुरणनरूपः श्रूयते सः स्वरः। (सुधाकर टीका). "अनुरणनात्मकोऽनुस्वानरूपः" (कलानिधीटीका). अभिघातजाच्छब्दादनन्तरं योऽनुरणनलक्षणोऽन्यः शब्द उपजायते स तावन्निसर्गस्निग्धमधुराकारः। (अभिनवभारती). या प्रकारचा विचार भौतिक विज्ञानांत ट्रान्झियन्ट् थियरी या नांवानें आहे व त्याचें फार महत्त्व आहे. विष्णुशर्मा यांनीं 'हिंदुस्तानी संगीतपद्धति'मध्यें या अशा चिकित्सेला भाकड लिखिलें आहे तें योग्य नव्हे, आणि शिवाय, देवलादिकांच्या—त्यांच्या कुवतीनुसार केलेल्या—प्रत्यक्ष प्रयोगांचीहि निंदा केली आहे, तेंहि बरें नव्हे.

२.१७ 'आई' हा शब्द जेव्हां 'आऑ' असा छापण्यांत येऊं लागला तेव्हां, माधव ज्यूलियन यांच्या एका कवितेचा हा मथळा त्या धर्तीचा छापिलेला पाहून, कोणी टीका केली होती. (ती अर्धविनोदी टीका श्री. मं. वा. राजाध्यक्ष यांची असावीसें वाटतें.) टीकाकाराच्या मनांत हा तुटक उच्चार उभा राहिला असावा. स्वराचा 'अखंड' व 'तुटक' उच्चार दर्शविणारें एक उदाहरण पहा : ॐ आपोहिष्ठामयोभुवः, प्राणाव आपः पशव आपः, सर्वादेवता आपोभूर्भुवः यांतील आ तुटक आहेत, आणि विश्वांभूतान्यापःअमृतमापः मधील 'आ' अखंड म्हणजे नेहमींचे, सहज आहेत. आपोवा इदंसर्वमृइमधील तुटक आहे.

२.१८ नाटकांतील भाषणें तर प्रसिद्धच आहेत. शिवरामपंत परांजपे, सावरकर, रवीन्द्रनाथ ठाकूर, लक्ष्मणशास्त्री लेले, बाळशास्त्री हरदास, शिवाजीराव भोंसले, यांच्या भाषणांत लयबद्ध गद्य उत्कृष्ट असें प्रतीत होतें. जवाहरलाल नेहरूंचा लयबद्धतेचा प्रकार यशवंतराव चव्हाणांनीं बराचसा उचललेला आढळतो.

२.१९ मुद्रा म्हणजे विशेषेंकरून हाताच्या वेगवेगळया सूचक ठेवणी.

२.२० अंगहार म्हणजे विशेषेंकरून सर्व शरीराच्या वेगवेगळया सूचक ठेवणी.

२.२१ पहिला सलाम करण्याचे प्रसंगीं घेतलेली शरीराची ठेवण तो थाट.

२.२२ नृत्य सुरू करण्याचे प्रसंगीं करण्याचे जे वेगवेगळे शारीरिक हावभाव तो आमद्. आमदन् म्हणजे येणें असा मूळ फार्सी शब्द आहे. आमद् म्हणजे येतो, येते, येतें.

२.२३ चाल हा मराठी शब्द, घुंगरू हिंदी, मज्जिगे तेलुगू. पदार्थ साधारणपणें एकच.

२.२४ 'स्तुति' हा एक देवतास्तवनाचा तालबद्ध तुकड्यांचा प्रकार आहे. जसें—

| जटाजूट-मध | गंग विराजत | सीसचन्द्र ल | लाट झलक्कत |
× o × +
| मुंडमाल गले | शेष फणिधर | पारवतीपति | शिव हर हर पा | रवतीपति शिव |
× o × + ×
| हर हर पारव | तीपति शिव हर | हर
o × +

शंकराची स्तुति आहे, 'पार्वतीपति शिव हरहर' हें शेवटीं तीनदां आहे, तालाचा आघातवर्ण प्रथम 'पा,' नंतर 'शि,' मग, र, मग 'ती' व शेवटीं शेवटचा 'ह' आहे.

॥ शिव हर हर पा, रवतीपति शिव, हर हर पारव, तीपति शिवहर ॥ हर असें शेवटचें
+ × o +

१६ मात्रांचें आवर्तन बांधून सम शेवटच्या ह वर आणली आहे. येथें हें व अशींच वैशिष्ट्यें पहावयाचीं, काव्यगुण अथवा स्वरमाधुरी विशेष नसते. या स्तुतिची नाना लयांगांत तऱ्हेतऱ्हेनें बोलबांट केली म्हणजे तिची गंमत कळेल.

२.२५ तऱ्हेतऱ्हेच्या फुगड्या वगैरे नृत्येंच आहेत. त्या पंढरीचे वारकरीहि घालतात. त्या नृत्यांना उत्तम तऱ्हेनें संस्कारित करून नवे प्रकार बनविण्याचें कोणी मनावर घेईल तर बरें. ओडिसी-कुचिपुडि वगैरे नृत्यें कांहीं आकाशांतून पडलेलीं नाहींत.

२.२६ गुणपरिणामाचा अर्थ 'लयव्याख्या' या अनुबंधांत केला आहे. त्या अनुबंधांत एक दीर्घ पण सुसूत्र विचारसरणी मांडिण्याचा प्रयत्न केला आहे, व येथें म्हणजे पुस्तकाच्या सुरवातीसच तो प्रपंच टाळण्याचा प्रयत्न केला आहे. म्हणून येथें नाट्यशास्त्र ३१ (घनातोद्यविकल्पनम्) ३७०–७१, व त्यावरील अभिनवगुप्ताचें व्याख्यान उद्धृत करणें योग्य होईल. तें अत्यंत उद्बोधक आहे.

छन्दोक्षरपदानां हि समत्वं यत् प्रकीर्तितम्, कलाकालान्तरकृत स लयो नाम संज्ञितः । इति। ह्रस्वरूपा तस्येयमुच्चारणा कला प्राकृतव्यपदेशतया प्रसिद्धा। अन्योन्यमध्यवर्ती कालः। तत्कालान्तरं तत्कृतः संपादितोऽत एव वैकृतस्वभावो लयो नाम संज्ञितोऽन्वर्थलब्धः। श्लेषविश्रान्त्यात्मार्थः स लयः। तस्य च स्थूलसूक्ष्मकार्यगम्यं स्वरूपमाह। छन्दोक्षर इति। यदिति। यस्माद्विश्रान्तिलक्षणाच्छन्दश्छन्दोन्तरेण समं तुल्यकालं प्रयुक्तमिति व्यपदेशो जायते तेनाक्षरगतः पदगतः सकलवाद्यगतश्च लय इत्युक्तं भवति।"

२.२७ कांहीं ग्रंथांमध्यें 'मात्राच स्पर्शश्च' इत्यादि श्लोक आहेत, पण मतलब तोच. पंचमहाभूतांच्या वेगवेगळया करणांचें ग्रहण चित्तावाटें होतें तेथें 'मात्रास्पर्श' होतो याचा अर्थ, स्पर्श होतो व त्याचें 'मान' चित्तावाटें बुद्धिला-मनाला कळतें, असा होतो.

असा अर्थ केला नाहीं तर ' तन्मात्रा ' यांत मात्राशब्द कशासाठीं आहे, तद्बीजं, तदंशः इत्यादि शब्द कां नाहींत, हा प्रश्न विचारावा लागेल. तन्मात्रा वगैरे द्रष्टृसापेक्ष आहेत असें प्रस्तुत लेखकाला वाटतें.

२·२८ हे नियम छन्दाचे आहेत. भाषेंत, संगीतांत, प्रत्यक्ष क्रियेंत त्यांस अनेकवार मुरड घातली जाते. ऱ्हस्वाक्षर तें लघु आणि त्याच्या दुप्पट तें गुरु ही मूळची छंदपरिभाषा, तीहि जरा बदलून पुढें ऱ्हस्वाक्षर तें द्रुत, त्याच्या दुप्पट तें लघु व लघुच्या दुप्पट तें गुरु असें झालें. भाषेमध्यें गुरुलघूंच्या नियमांस अपवाद होतात ते पिंगलांच्या प्राकृतछन्दः-सूत्रांपासून आहेत, त्यांनां ' लघूपाय ' म्हटलें आहे; आणि तहत रामजोशीकृत (?) छन्दोमंजरीपर्यंत असे वेगवेगळे लघूपाय सांगितले गेले. माधवराव पटवर्धनांनीं तर लघूपायांनुसार पद्यलेखनहि करून पाहिलें, जसें 'मुंबईमध्यें पहाल जो तो आपुल्याच घाईत्', त चा पाय मोडला.

२·२९ हस्तद्वयस्य संयोगो वियोगस्ताल उच्यते। (संगीतमणिदर्पणः, तालदशप्राणदीपिका). एवं नियमविशिष्टो लयस्ताल इति तावत्।...एवं साक्षाद्यत्र साम्यं वक्ति फलं फलसाम्यद्वारेण दृष्टं अपवर्गान्तमपि फलं तत्रान्यदपि रूपं वक्तव्यम्। तत्र चिरशीघ्रतादौ क्रिया यद्यपि या काचिदप्युपायस्तथा नियमाददृष्टफलसिद्धये विशिष्टहस्तांगुलक्रियैवोपयोगिनी। सा च पाणिशब्देनोक्ता। तदाह दत्तिलः। तत्र तालं च पाणिं च प्राहुरेकमिति। (दत्तिलम् १५३)। (अभिनवभारती ३१.३७२).

न कालः क्रियाव्यतिरेकः अपि तु सर्वेषां परिच्छेदहेतुः काल इत्युच्यते। परिच्छेदश्च क्रियैव।..तल प्रतिष्ठाकरण इति। (अभिनवभारती ३१.१)

२.३० कालो लघ्वादिमितया क्रियया संमतो मितिम्।, गीतादेर्विदधत्तालः। (रत्नाकर, पंचमस्तालाध्यायः). ननु, अनवच्छिन्नस्य कालस्य कथं तत्परिच्छेदत्वं ? तत्राह— लघ्वादिति। लघ्वादयो लघुगुरुप्लुताऽदयः। तैः परिच्छिन्ना या क्रिया वक्ष्यमाणा...अनया परिच्छिन्नः कालः। (सुधाकरटीका). एवंविशिष्टः काल एव मुख्यस्तालशब्दार्थः। (कलानिधिटीका).

"कालो मार्गः क्रियांगाणि" इत्यादि श्लोकांत पहिला शब्द काल नसून 'ताल' आहे व त्यानुसार तालाचे प्राण खरोखर नऊ ठरतात, दहा नव्हेत, असें मत सन्मित्र वामनराव सडोलीकर यांनीं सांगितलें. 'तालप्राणा दश स्मृताः' यानुसार तें अयोग्य वाटतें व काल आणि ताल यांच्या व्याख्यांत बसत नाहीं हें खरें; परंतु चतुरकल्लिनाथाच्या वरील वाक्यांतून तसा अभिप्राय निघूं शकतो.

२·३१ प्रथम छंद हें वेदांग, त्यांतील लहान माप ऱ्हस्वाक्षर तें अर्थात् 'लघु'. आधारभूत प्रथम 'मार्ग' तो ध्रुव, त्यांत एका मात्रेला एक हस्तक्रिया, म्हणून टाळीचें मापहि लघु नांवाचेंच. गांधर्व, गीत, गान, देशी, इत्यादि तऱ्हांतऱ्हांनी गावयाचें, नानाप्रबंध-कपालें-कंबलें वगैरे गावयाचीं, तेव्हां चित्र वगैरे मार्ग वापरणें अपरिहार्य झालें;

त्यानंतर गायनवादनाचे नियम अधिक विकसित होऊन चित्रतर, षट्चित्र वगैरेहि मार्ग झाले, यांमध्यें टाळीकालाचा अवकाश वाढला, तथापि 'लघु' हें चिकटलेलें नांव तसेंच राहिलें. दोनपासून सोळापर्यंत मात्रांस एक टाळीक्रिया व त्या सर्वांचें नांव 'लघु'च. 'कांहीं प्रचलित तालावर्तनें', 'प्रचलित तालव्यवहार', इत्यादि भागांत आपणांस वेगवेगळया मात्रांचे लघु दिसतीलच. लघु शब्दाची ही परंपरा, एक तर्क म्हणून, येथें सांगितली.

आणि पुन्हां आठवण करून देणें अवश्य वाटतें कीं ही टाळी, ही हस्तक्रिया, ही साहाय्यक म्हणून आहे; लयाचें कालमान मोजून संभाळिण्यासाठीं आहे. घोष-अघोष, कठोर-मृदु उच्चारण इत्यादि ध्वनिक्रियांनींहि, इतकेंच नव्हे तर स्वरनादांच्या आरोही-अवरोही वर्णांनींहि, कालमान सांभाळितां येतें व तसें केल्यास टाळीची गरज नसते.

३. यतिकल्पना

यति म्हणजे लयाचें तुलनात्मक चलन. हा शब्द यम् म्हणजे नियमन करणें, नियंत्रण करणें अशा अर्थाच्या धातुपासून बनलेला आहे. तो धातु मकारान्त आहे म्हणून या यतिशब्दाचें स्त्रीलिंग आहे. (दुसरा एक यति नांवाचाच प्रकार आपण पुढें पाहणार आहोंत, तो मात्र पुल्लिंगी आहे कारण तो 'या' म्हणजे जाणें या आकारान्त धातुपासून बनलेला आहे.) [1] म्हणजे लयाची गति ज्या तऱ्हेनें नियंत्रित झालेली भासते ती यति नांवाची वस्तु आपण येथें पाहणार आहोंत.

टाळीची संपूर्ण क्रिया, म्हणजे एका टाळीचा ध्वनि उत्पन्न होतांक्षणींच हात एकमेकांपासून दूर नेऊन पुन्हा दुसऱ्या टाळीसाठीं एकमेकांजवळ आणणें एवढी हस्तसंयोगवियोग-क्रिया, म्हणजेच लघु; ही हालचाल जलद, सावकाश अथवा धड जलद नव्हे–धड सावकाश नव्हे अशा मध्यम प्रमाणाची, अशा तुलनात्मक तीन प्रकारांनीं करितां येईल हें उघड आहे. टाळीची क्रिया नियमित कालान्तराची झाली कीं एक लयमान, लयाचें माप, उत्पन्न झालें, म्हणजेच लय उत्पन्न झाला, असें आपण म्हणतों. म्हणून लय हाहि (लक्षणेनें) जलद, मध्यम व सावकाश अशा प्रकारचा असूं शकतो. हें अर्थातच परस्परतुलनात्मक आहे. या तीन प्रकारांपैकीं जलद प्रकारास द्रुत (अथवा जलद, दुरुत), मध्यमप्रकारास मध्य (अथवा चलती, बराबर), व सावकाश प्रकारास विलंबित (अथवा बिलंपत, ठाय, गढी) [2] लय म्हणतात. हें झालें हस्तक्रियेवर आधारिलेलें तुलनात्मक वर्गीकरण. उच्चारणावर आधारिलेलें, म्हणजे स्वरानुसारी, स्वरसापेक्ष, मात्रांनीं मोजिलेल्या लयांतहि असेंच असणार. प–शु–प–ति इत्यादि एकेका मात्रेचीं उच्चारसुकर ऱ्हस्व अक्षरें जलद म्हणून द्रुतलय, साधारण लांबीचीं म्हणून मध्यलय, व अखंड पण सावकाश म्हणून विलंबितलय उत्पन्न करितां येईल. अर्थात् तेथें तेथें हीं अक्षरें ऱ्हस्वच वाटतील, दीर्घ वाटणार नाहींत; म्हणजे त्यांचें जें प्रत्येकीं कालमान त्याला एक मात्राच म्हणावें लागेल, एकाहून अधिक नव्हे, हें अवधान ठेविणें अवश्य आहे.

एकदां लयमान ठरविलें (म्हणजे लय ठरविला) कीं एखाद्या वर्णमालिकेंत तें सातत्यानें कायम ठेवितां येईल, अथवा तें तुलनेनें दीर्घ किंवा ऱ्हस्व करितां येईल. अशा प्रकारें लयमानांत म्हणजे लयांत फरक करण्याचे पांच प्रकार मानिले आहेत आणि त्या प्रकारांचें सामान्य नांव यति (स्त्रीलिंगी) आहे. ते पांच प्रकार समा, स्त्रोतोगता, मृदंगा, पिपीलिका आणि गोपुच्छा यति या नांवांचे आहेत. त्यांची केवळ कल्पना यावी म्हणून कांहीं उदाहरणें पुढें दिलीं आहेत, तीं सहज लिहितांलिहितां मनांत आलीं तशीं आहेत. त्यांचें उच्चारण फक्त पहावें, मात्रा मोजूं नयेत कारण तसें मोजमाप करुन उदाहरणें दिलेलीं नाहींत.

१) समायति. — अथपासून इतिपर्यंत एकच एक लय. विलंबित तर विलंबितच, मध्य तर मध्यच, द्रुत तर द्रुतच. उदाहरणार्थ –

– राजा हा राज्याचा उपभोगशून्य स्वामी ![३]

– हें राज्य व्हावें हे श्रीची इच्छा असे. [४]

– शरण चरण मदनदहन. [५]

येथें कालखंडांची गति समान भासावी. ही समायति.

२) स्त्रोतोगता [अथवा स्त्रोतोवहा] यति. – स्त्रोत म्हणजे प्रवाह. नदीचा प्रवाह उगमापाशीं अरुंद असतो, मध्यभागीं रूंद असतो, आणि मुखाशीं विशाल असतो. त्याप्रमाणें ही यति सुरुवातीस द्रुत, मध्यें मध्य व शेवटीं विलंबित; किंवा सुरुवातीस मध्य व नंतर विलंबित; अथवा सुरुवातीस द्रुत व नंतर मध्य किंवा एकदम विलंबित असते. [६] उदाहरणें –

– रघुपति राघव राजाराम. रघुपति ऱ्हस्व, राघव मध्य व राजाराम दीर्घ भासतो. [७]

– छत्रपति शिवाजी महाराज.

– सौभद्र नाटकांत, " प्रिये, पहा; रात्रीचा समय सरुनि येत उषःकाल हा " असें एक गीत आहे. त्याचा उत्तरार्ध, "विश्रांतें विसरुनिया" हा, पूर्वार्धाहून सावकाश भासतो. ही स्त्रोतोगता यति.

३) मृदंगा यति — मृदंग म्हणजे पखवाज. हा मध्यभागीं फुगीर असतो, दोन्ही बाजूस तुलनेनें कमी व्यासाचा असतो; त्याप्रमाणे मृदंगा यतिची सुरुवात व शेवट हीं मध्यभागाच्या लयाहून जलद असतात. जसें द्रुत–मध्य–द्रुत; किंवा द्रुत–विलंबित द्रुत; किंवा मध्य विलंबित–मध्य. उदाहरणें—

– स जयति सिंदूरवदनः. सिंदूर हा मधला शब्द दीर्घ.

– सबको हूं आस करत. हूं आस हे शब्द तुलनेनें दीर्घ.[८]

– गझ्ल् नांवाचा जो काव्यप्रकार, त्याच्या गायनांत कित्येकदां कडव्याची सुरुवात व शेवट तुलनेनें जलद व मधला भाग तुलनेनें सावकाश ठेवितात. जसें, दीवाना बनाना है, तो दीवाना बनादे; वरना न कोई तकदीर तमाशा न बना दे [९] या सुरुवातीहून पुढच्या ओळी—मैं धूंड रहा हूं, वह मेरी शमा क्या है; इत्यादि,–सावकाश आहेत, व त्यापुढें कडव्याची अखेर पुन्हां पूर्ववत् लयाची आहे. (सर्वच गझ्लांत हें असतें असें नव्हे). माझ्या कशि या त्यजूं पदाला, मम सुभग शुभपदाला; या नंतरची ओळ स्वर्लोकिं चरण हे नसती, तरि मजसि निरयवसती ती; ही सावकाश आहे, व त्यापुढचें नरकही घोर, सहकान्ता तो स्वर्ग मला आतां झाला; हें पूर्ववत् तुलनेनें जलद अशा, मूळच्या लयाचें, आहे. ही मृदंगा यति.

४) पिपीलिका यति – पिपीलिका म्हणजे मुंगी. तिचें डोकें व मागचा भाग रुंद असतो व कमर तुलनेनें बारीक असते. त्याप्रमाणें ही यति, मृदंगा यतिच्या उलट, म्हणजे तुलनेनें मध्यभागीं जलद असते. [१०] विलंबित–मध्य-विलंबित, अथवा विलंबित-द्रुत-विलंबित, अथवा मध्य-द्रुत-मध्य. उदाहरणें–

"स्वराज्य हा माझा जन्मसिद्ध हक्क आहे." 'स्वराज्य हा माझा' आणि 'आहे' हे टोंकाचे शब्द दीर्घ व 'जन्मसिद्ध हक्क' हे मधले शब्द ऱ्हस्व आहेत. येथें आहे हेंहि जरा ऱ्हस्वच भासतें, पण 'तो मी मिळविणारच' हा पुढचा भाग पूर्ण म्हटल्यास पिपीलिका यति स्पष्ट होते.

–श्यामसुंदर वनमाली. [११] सुंदरवन लहान आहे, श्याम व माली मोठे वाटतात.

– सासुरवाशी सुन रुसून बसली कैशी ? असें एक जुनें गाणें आहे. त्याचा पुढचा, सासू आली सम्जावयाला, चल्चल् सुन्बइ अप्ल्या घराला असा जलद म्हणतात, व पुन्हां मूळच्या लयांत सासुरवाशी इत्यादि म्हणतात.

– मूकनायक नाटकांत एक पद आहे, त्याची सुरुवात सावकाश करितात. "भारती जडा, सुधीहि मंदधी बने, बिंबसेवनें." पुढचा भाग एकदम जलद आहेः मधुमधुर–बिंबसम अधर चुंबिला नच दन्तें, मधुमधूनि रसना अधू सुदतिका, अदूरगतिका कां होते ? यापुढें पुन्हां भारती जडा इत्यादि भाग सावकाश म्हणतात. ही पिपीलिका यति.

५) गोपुच्छा यति. — गाईचें शेंपूट गोंड्याकडे अरुंद–अरुंद होत जातें, त्याप्रमाणें गोपुच्छा यतिमध्यें लय विलंबित-मध्य-द्रुत असा जलद जलद होत जातो. उदाहरण –

— ॐ केशवायनमः । ॐ नारायणायनमः । ॐ माधवायनमः । ॐ गोविन्दायनमः । ॐ विष्णवेनमः । मधुसूदनायनमः । त्रिविक्रमायनमः...वगैरे वाढता वाढता प्रकार. ही गोपुच्छा यति.

वरील उदाहरणें कामचलाऊ अशीं झालीं, कारण येथें मापन नाहीं. पण आतां आपणांस मापनाकडे वळावयाचें आहे. लयाचें परिमाण, म्हणजे स्वरदृष्टिनें मात्रा आणि हस्तक्रियेच्या दृष्टीनें लघु, हीं जीं मापें सांगितलीं त्यांची चिकित्सा करावयाची आहे.

मात्रा आणि लघु हीं दोन्ही कालखंडरूप मापें आहेत हें प्रथमपासूनच्या विवरणांत स्पष्टच आहे. तथापि, त्या मापांचें हें कालस्वरूप अनेकजण विसरतात. तें कसें व कां हें आधीं पाहिलेंच पाहिजे, कारण या बाबतींत आपल्या कल्पना अतिशय सुस्पष्ट हव्यात. त्या स्पष्ट झाल्यावर मात्रा-लघु यांच्या मापनाचा विचार सोंपा होईल.

त्या स्पष्टीकरणासाठीं, या=जाणें या धातुपासून बनलेला जो यति हाच पुंल्लिंगी शब्द, त्याची जरा पाहणी करावी लागेल.

हा पुंल्लिंगी यतिशब्द छंदःशास्त्रांतील एक पारिभाषिक शब्द आहे. त्यानें, छंद कसा चालतो, कसा जातो, तें कळतें. छंद हे वर्णोच्चारांवर आधारित आहेत. अर्थात् त्यांत केवळ अखंड स्वरनाद असत नाहींत, कांहीं उच्चारभेदांनीं जागजागीं खंड पडतात. सारेगमपधनिसा'–

रे'सा'निधपमगरे[१२] असें अखंड आकारानें केवळ स्वरांची उंची चढवीत व उतरवीत गाइलें तर त्यांत जो लय दिसेल तो तीती उंची वेगवेगळी जेव्हां जेव्हां झाली त्यात्या क्षणांच्यामधील कालांतरांमुळें; तो केवळ स्वरसापेक्ष लय. पण सारेगम इत्यादि अक्षरोच्चार केले तर त्यात्या स्वराच्या उच्चाराच्या अखेरचा क्षण प्रत्यक्ष भासमान् होईल, व त्यात्या क्षणांमधील कालांतरानुसार लयमान (म्हणजे लय) कसें निर्माण झालें हें स्पष्टच कळेल. तरीहि यांत कोठें खंड पडला असें नाहीं. छंदांत, भाषणांत, तसें होतें. रामलक्ष्मण, भरतशत्रुघन, जाऽनकीऽऽ । जय् बोलो हनुमानकीऽऽ। यांत उभ्या रेषेनें दाखविलेल्या, जानकी या शब्दानंतरच्या, जागीं एक निश्चित असा खंड पडतो. तेथील ऱ्हस्वदीर्घत्वभेद आणि वर्णोच्चारभेद असे आहेत कीं जानकीमधील की व जयूमधील ज यांमध्यें जो फरक आहे तो दृष्टिआड होत नाहीं. वाटल्यास तेथें किंचित्काल थांबतां येतें, श्वास घेण्यास अवकाश मिळतो. (रामलक्ष्मण यांत तसें होत नाहीं, करावयाचें तर मुद्दाम करावें लागतें). इतर जागीं खंड नाहींत असें नव्हे, पण हें स्थान निर्विवाद असें खंडस्थान आहे. तेथें लय कसा चालला आहे तें प्रतीत होतें. तें यतिस्थान. जानकी या उच्चारानंतर यति आहे, "यति पडला आहे" असेंहि म्हणतात. हा छंदांतील यति. तें लक्षणेनें एक स्थान आहे, एक क्षण आहे, एक जागा आहे; तेथें लय चालावयाचा जणूं थांबला असें होतें. या (पुंल्लिंगी) यतिच्या ठिकाणास कालखंडरूप नाहीं हें लक्षांत घेणें महत्त्वाचें आहे. खरें पाहतां "चलनचालन" रूपाची जी यति (स्त्रीलिंगी), ती नियमन केलेली असते; तिच्यांत बदल झाला कीं चाल बदलते, हें जें "येणेंजाणें", आवनजावन, तो यति (पुंल्लिंगी).

या उच्चारांच्या जोडीनेंच जर कांहीं हातांची क्रिया करावयाची असेल तर या यति-स्थानीं कांहीं विशेष भासेल अशी क्रिया उठून दिसेल अशी करणें स्वाभाविक आहे. उदाहरणार्थ टाळी द्यावयाची असेल तर ध्वनि यतिस्थानीच उमटेल तर बरें दिसेल. (मग वैचित्र्यासाठीं कांहीं फेरफार केले तर ते वेगळे). पण तो केवळ टाळीचा आवाज, तो त्या क्षणीं उमटला, हें ध्यानांत ठेवणें अवश्य आहे. तें दोन टाळ्यांमधील कालांतर नव्हे, तो लघु नव्हे. मात्रांच्या भाषेंत बोलावयाचें तर तेथें कांहीं उच्चार करण्याची अथवा करितांकरितां थांबण्याची जागा आहे; अगदीं क्षणभराचाच त्या जागेचा व्याप आहे, पण ती जागा म्हणजे "मात्रा" नव्हे, तर मात्रेच्या सुरुवातीचा-किंवा आधींच्या मात्रेच्या शेवटचा-क्षण आहे; हें लक्षांत घ्यावें).

असें हें यति नांवाच्या (पुल्लिंगी) चलनरूपाचें खंडस्थान. अशा ठिकाणीं एकादें वाक्य अथवा एकादा अर्थपूर्ण असा वाक्यभाग संपला तर उत्तमच; नपेक्षां एकादा शब्दतरी तेथें पुरा झालेला असावा असें मानिलें आहे. आणि शब्दहि संपत नसला, शब्दाच्या मध्येंच यति येत असला, तर तेथें यतिभंग झाला असें म्हणतात. असा हा यतिभंग, छंदःशास्त्रांत दोषास्पद मानिला आहे.

येथें एक मूलभूत अशी शंका, परिभाषेच्या दृष्टिनें, उद्भवते. ती अशी कीं, यतिनें जर एक थांबण्याचें स्थान (यतिस्थान) दाखविलें जातें, आणि जर हें स्थान केवळ बिंदुरूप आहे, जर त्याचें कालमान अगदीं सूक्ष्म आहे, तर यतिभंग ही कोणती भाषा ? बिंदुरूप स्थानाचा भंग कसा होईल, आणि सूक्ष्म कालक्षणांचा म्हटला तरी भंग कसा ?

या शंकेचें उत्तर असें कीं वर जें यतिस्वरूप सांगितलें तें रूढ्यनुसार. वस्तुतः यति हें एक स्थान, एक क्षण नव्हे. 'रामलक्ष्मण, भरतशत्रुघन जानकी' हा सर्व यति आहे; वर्णोच्चारांनीं उत्पन्न केलेल्या लयगतिची चाल तो यति दाखविता. जयबोलो हनुमानकी। हाहि सर्व यति आहे. लयमान दोहोंकडे सारखेंच आहे, परंतु त्यांमध्यें फेरफार करावयाचा, चालचलन बदलावयाचें, तर 'जानकी'नंतर करावें हें या स्थानानें दिसतें, कारण 'रामलक्ष्मण जानकी'च्या लयचलनाहून जयबोलो हनुमानकीचें लयचलन वेगळें ठेवितां येईल अशी शब्दरचना आहे. म्हणजे यतिस्थान हें यतिच्या विश्रांतिचें स्थान आहे. तरीहि रूढ्यनुसार त्या स्थानालाच यति म्हणतात. अर्थात् यतिभंग म्हणजे यतिचा, त्या त्या चालचलनांतील रूपवस्तुचा, भंग, हेंच मुळांत बरोबर. 'रामल' येथेंच श्वास घेतला, अथवा कांहीं विशेष उठून दिसेल अशी क्रिया दाखविली, तर रामलक्ष्मण इत्यादि यतिचा भंग झाला हेंच म्हणणें बरोबर आहे. येथें काय झालें, तर शब्द तेच राहिले आणि जेथें यतिची विश्रांति हवी तेथें ती न ठेवितां मध्येंच दुसरीकडे ठेविली, यतिभंग केला. पण उलट असें होईल कीं यतिच्या विश्रांतिचें स्थान लयानुसार निश्चित झालें आहे, तेथें विश्रांतिहि घेतली जाते आहे, पण तेथें जें शब्द, पद, वाक्य आदि संपावयास हवें तें तर तेथें संपत नाहीं. हा वस्तुतः शब्दभंग, पदभंग, वाक्यभंग होय. पण रूढिनें त्याला यतिभंगच म्हटलेलें आहे.

यति हें एक गमन आहे, एक चालचलन आहे, पण त्याच्या विश्रांतिस्थानालाच यति म्हणतात. उलट, लय म्हणजे विलीन होण्याचा भाव; एक स्वर दुसऱ्यांत, एक अक्षर दुसऱ्यांत, एक वर्ण दुसऱ्यांत, एक हस्तक्रिया दुसरींत विलीन होण्याचा भाव; हें विलीन होणें सूक्ष्मकालिकच असतें, तेथें तेथें लयस्थानें असतात आणि ते ते कालक्षण हे लयक्षण असतात; परंतु त्या त्या लयक्षणांतील कालांतर हें जें त्या लयक्षणांच्या गतिचें माप, त्यांलाच रूढ्यनुसार लय म्हणतात. असा हा उलटसुलट प्रकार झालेला आहे. (त्याचें विवरण लयव्याख्या या अनुबंधांत सांपडेल.)

आणि याच मुद्यांचा नीट उलगडा न झाल्यामुळें कल्पनांचा गोंधळ दिसतो. असा गोंधळ संगीताला उपकारक नाहीं, म्हणून तर एवढें विवेचन. मात्रा आणि लघु यांच्या प्राथमिक कल्पनाच हल्लीं विसरल्या जाऊं लागल्या आहेत, त्यांचा विवेक आपणांस करावयाचा आहे, आणि म्हणून आपण यतिस्थान—यतिभंग यांजकडे वळलों आहोंत. आधीं यतिभंगाचीं उदाहरणें पाहूं.

क्लैब्यं मा स्म गमः पार्थ, नैतत्त्वमुपपद्यते ! यांत स्वल्पविरामाच्या ठिकाणीं यतिस्थान आहे. तेथें क्लैब्यं मा स्म गमः पार्थ। हे अर्जुना, असा षंढ बनूं नको ! हें वाक्यहि पुरें झालें आहे. हा यति योग्य, येथें यतिभंग नाहीं. निराशीर्निर्ममो भूत्वा, युध्यस्व विगतज्वरः। यांतहि स्वल्पविरामाच्या ठिकाणीं यतिस्थान आहे. तेथें वाक्य पुरें झालें नाहीं, पण 'आशा सोडून देऊन, ममत्वाला टाकून देऊन,' हा अर्थपूर्ण वाक्यभाग पुरा झाला आहे. हा यति अयोग्य नव्हे आणि तेथें यतिभंग नाहीं. वासांसि जीर्णानि, यथा विहाय। यांत स्वल्पविरामाच्या ठिकाणीं वाक्य किंवा वाक्यभाग पुरा झालेला नाहीं, पण 'जुनीं विरलेलीं वस्त्रें' एवढा (अर्थपूर्ण) शब्दसमूह पुरा

झालेला आहे; म्हणून येथेंहि यतिभंग नाहीं. न हि कल्याणकृत्कश्चिद्दुर्गतिं तात गच्छति। यांत कश्चित् या शब्दानंतर यति आहे, तेथें 'नाहीं कोणीहि शुभकर्म करणारा' असा अर्थ टांगल्यासारखाच राहतो, तरी तेथें शब्द पुरा झाला आहे म्हणून यतिभंग नाही. यतिभंग न झाल्याचीं हीं चार उतरत्या गुणांचीं उदाहरणें झालीं.[१३]

दोषास्पद यतिभंगाचीं उदाहरणें द्यावयाचीं तर विनोदासाठीं म्हणून मुद्दाम तयार केलेलींच देणें मनोरंजक होईल.

—(आप) त्या तावडीत सांपड; लेल्या हरिणाकडे जसा चित्ता बघतो तशा प्रकारें तत्परतेनें व पूर्ण समाचित्तानें वाचक जर माझा प्रस्तुतचा लेख नीट बघतील तर त्यांनां कवितेचें पुष्कळसें ज्ञान खास होईल.[१४]

— लाविला गुलाबी रंग, किति सुंदर अमुच्या बंग; ल्या प्रति. शोभती कसे हे खाब्र, त्यांवरी वेलिही लोंब; तीं किती. मोगरी चमेली कुंद, लाविली चहुंकडे सुंद; राकृती. अंगणीं छानसा कुंज, वृंदावनिं तुळशी मंज; ऱ्या अति. गुंजतात गुंगु भृंग, तो नाद तयांचा गुंग; वी मति. कवितेंत जरी यतिभंग, जुळविलें यमक परि चांग; लें किती.[१५]

— तुला पाहू; न वेडावू; न मी जाईं सुं; दरी तूं सौं; दर्याची खा; ण आहेस कुं; दरदनीं चुं; बुनियां ध; न्य करीं मज गे.[१६]

पद्यरचनेंत हा यतिभंग टाळावा असें आहे, परंतु अनेक गीतें अर्थवाहक शब्दांचीं व गायनास योग्य अशीं असूनहि त्यांत हा दोष असतो. त्याचें एक कारण हें कीं त्यांचे गीतरचनाकार हे कवि नसून गायकवादक असतात. (पण नेहमींच तसें नाहीं हें खाडिलकरांच्या उदाहरणानें दिसतें; ते गायकवादकहि नव्हते व त्यांस कवि असें म्हणणें कठिणच—जरी त्यांनीं स्वतःलाच एकदां कविकृष्ण म्हणविलें तरी). अशा ठिकाणीं यतिभंग लपविला जातो; स्वरनाद इष्ट असे ऱ्हस्वदीर्घ करून, त्यांचे योग्य ते वर्णालंकार वापरून, हवी तशी स्वरनादांची मुरड देऊन, ही लपविण्याची क्रिया पुष्कळदां सफाईनें केलेली आढळते. बाप्पा मो, रया रे; तो हा वि, ठलऽबरवा, तो हा मा, धवऽबरवा; रूपबली नर शा, र्दुल साचा; खेलत नं, दकुमार; सखि मो, हन मो, हनि डा, रीऽरी हीं उदाहरणें पहा. रूपबली या उदाहरणांत, रूपबलीनंतरच हवें तर क्षणमात्र दम भरून घेण्यासाठीं थांबून नंतर नरशार्दुल हें एका दमांतच, शा आणि र्दुल यांमध्यें स्वरालंकार वापरून, म्हणावयाचें आहे.

पण संगीतांत कित्येकदां हा व्यवहार पाळीत नाहीत. यतिभंग टाळला तर नाहींच, उलट त्या स्थळीं गायक चक्क थांबला आहे, यतिस्थान त्यानें स्पष्ट पुढें मांडलें आहे व त्यांतच त्याला मौज वाटत आहे असें स्पष्ट दिसतें. तेथें अर्थहानि होणारच हें उघड आहे. याचीं उदाहरणें कितीं म्हणून द्यावीं ? मंदर बा. (बाजे रे), अब मैंने दे. (देखी री), झन्झन्झन्झन् पा. (पायल बाजे), गरवा मै सन ला. (लागरी), कौन तऱ्हेसे तुम फें. (फेंकत होरी). अरी,. मोपे डार दियो सारी रं. (रंगकी घगर), बोलरे पपी. (पपीयरा). हरदम मौला ते. (तेरो नाम). मुबारकबा. (मुबारकबादियां), ये बरजो मा. (माने नहीं), मालन ला.

(लायी), येरी, मोहे जा. (जाने दे री), अनहत आ. (आदनादका), आली, मैं जा. (जागी री), पिया गुणवं. (गुणवंता). अनार्या खा. अनार्या खा. अनार्या खा. (खास ती समजा); इत्यादि. [१७]

आणि यतिभंग न करितांहि अर्थहानि अथवा अप्रासंगिकपणा हे दोष गायनांत उत्पन्न होतात. त्याचें जरा धृष्ट पण मनोरंजक उदाहरण प्रतिष्ठित गायकांचें असें : ऐन सुखाच्या समयीं भीति, समयीं भीति. समयीं भीति; ऐनसुखाच्या समयीं भीति; धरुनि कसें बसलेंसि मना, धरुनि कसें बसलेंसि; वेड्या मना तळमळसी. [१८]

येथें जीं उदाहरणें दिलीं तीं सर्व तऱ्हेच्या गायकांचीं आहेत. अमुक एक गुरुशिष्य-परंपरा या गायनांतील यतिभंगदोषापासून मुक्त आहे असें सांगतां येत नाहीं, अर्थात् हा सर्वत्र आढळणारा प्रकार आहे. मग प्रश्न असा उद्भवतो कीं, संगीतांत हा दोष मानावयाचा नाहींच काय ? एखाद्या गायकाला एखादी भाषा येत नसेल, आपण जें गीत म्हणत आहोंत त्याचा अर्थ काय हें माहीत नसेल, तर त्यानें कोणताहि शब्द कोठेंहि तोडिला तर आपण त्याला फारसा दोष देणें उचित नव्हे. तेंडेदे कारन मेंडेदे यारवा मीले या पंजाबी गीताचा अर्थ (तुझ्यासाठीं माझे मित्र जमले आहेत) [१९] कित्येक मराठी गायकांस माहीत नसतो, त्यांनीं मेंडेरे यार हां. एवढेंच म्हटलें तर त्यांचा फारसा दोष नव्हे. परंतु भाषा येते, गीताचा अर्थहि कळतो, आणि तरी असा प्रकार होतो, तेव्हां हें अज्ञानामुळें चुकून झालें असें नाहीं, मुद्दाम केलें आहे असाच निश्चय होतो. असें कां होतें ?

हा दोषच नव्हे असें मानिण्याकडे कांहींजणांचा कल असतो, आणि त्यांचें मत मांडण्यासाठी ते असें विधान करितात कीं संगीतांत शब्दांचें कांहींच महत्त्व नाहीं, [२०] पण हें विधान असिद्धच राहतें. त्याला आधार काय, तर वर दिलेल्या प्रकारचीं मोठमोठ्या गायकांच्या तोंडचीं गीतें; आणि त्या त्या गायकांबद्दलच तर प्रश्न उपस्थित झालेला आहे, प्रश्न कवितेचा नाहींच. कवितेंत शब्द आहेत, त्या शब्दांनां अर्थ आहे, तो अर्थ गायकास समजतो, तर मग गायक शब्दांची मोडतोड कां करितो; असा प्रश्न आहे. गायक शब्दांची मोडतोड करितो म्हणून गायनांत शब्दांचें महत्त्वच नाहीं हें उत्तरच नव्हे ! कोणी असें प्रतिपादन करितात कीं काव्यमय पद्यरचनेंत शब्दार्थाचें महत्त्व अलबत्ता अधिक आहे व तेथें शब्दांची मोडतोड खपणार नाहीं, परंतु अशी रचना फारशी गेय नव्हे. गाण्यासाठीं म्हणून जी कविता केलेली असते, तिच्यांत काव्यगुण असा फारसा नसतो; आणि म्हणूनच तिला चीज म्हणतात, कांहीं एक गाण्याजोगी वस्तु म्हणून तिच्याकडे पाहतात. अशा कवितेंत शब्दार्थाचें महत्त्व फार कमी असतें व त्यामुळे गाण्यांत शब्दांची मोडतोड चालते. [२१] हें म्हणणें प्रथमदर्शनीं योग्य वाटतें, पण प्रस्तुत लेखकास तें पटत नाही. आधीं 'कमी महत्त्व' म्हणजे शून्य महत्त्व नव्हे, आणि महत्त्व कमी म्हणून करा मोडतोड, हें म्हणणें समर्थनीय नव्हे. शिवाय प्रश्न असा कीं पद्य, कविता, गाण्यासाठीं म्हणून केलेली कविता, यांमध्यें भेदाभेद कोणत्या तत्त्वावर करावा! गाण्यासाठीं म्हणून केलेल्या कवितेंत शब्द थोडे असतात व इतर कवितेंत शब्द अधिक असतात हें म्हणणें खरें नव्हे. कित्येक चटका लावणाऱ्या कविता दोनचार ओळींच्या असतात. सहज सुचलेलीं उदाहरणें पहा : जरा जाऊं दे रे या नवख्या मधुप्यांना, मग

माझ्याच सुरांनीं घुमेल ही मधुशाला। सतेज काळे टपोर डोळे दिसावयाला गरीब भोळे; लबाडि आतां स्मरून त्यांची, हुताशनीं मी अखंड पोळें।. तुलसी, हाय गरीबकी कभी न खाली जाय; मरे ढोरके चामसे लोहा भस्म हो जाय।. शिशिरर्तूच्या पुनरागमें एकेक पान गळावया लागतां मजसि, काय नाकळे, येत हें असें रडावयां।. हमारी मौत, उनकी शादी होती है; खूनके पंजे उठतें हैं दीवारोंपर। [२२] इत्यादि. (जातां जातां एवढें सुचलें, विचार केला असता तर आणखी कितीतरी व याहून समर्पक-उदाहरणार्थ, दीवाने गालिब, सुभाषितरत्न-भांडागारम्, इत्यादि पुस्तकांतून— उदाहरणें देतां आलीं असतीं). या कविता आहेत, गाण्यासाठीं म्हणून केलेल्या नाहींत. उलट कित्येक ध्रुपदें आठ किंवा अधिक चरणांचीं आहेत; कित्येक बडे ख्याल आठ आठ ओळींचे आहेत; लावण्या गायनासाठींच केलेल्या असतात त्याहि दीर्घ असतात तेव्हां शब्द किती हें पाहण्यांत कांहीं अर्थ नाहीं. शिवाय, वरील कविता गातां येत नाहींत असें कोठें आहे ? काव्यगायन, गझलगायन, वगैरे गायनें अथवा स्त्रीगीतें, पाळण्याचीं गीतें-गुजराती हालरडा— लग्नांत म्हणावयाचीं गीतें, अलीकडचें गीतरामायण. वगैरे कविता गेय नव्हेत काय ? त्यांत काव्यगुण नाहीं काय ? व त्यांचें उत्कृष्ट असें गायन होत नाहीं काय ? आणि काव्यगुण, काव्य, म्हणजे तरी नेमकें काय ? मराठींतील एका नामवंत पंडितकवींच्या प्रस्फुरदधरदलप्रभु बलभद्र म्हणे खरेंचि सांगा रे। किंवा नतावनधृताव्रतज्वलन तूंचि बाधा वनीं। पदप्रणतसंकटीं प्रजव तूंचि बा धांव नी। यांत काव्यगुण कोणता ? आणि कोणा निनांवी गायकानें केवळ गाण्यासाठीं म्हणून रचिलेल्या गीतांत, ढगांच्या गडगडाटाबद्दल 'हनूमंत ॐकार जपत है' असें केलें आहे त्यांत काव्यगुण नव्हे काय ?

यांतून पळवाट म्हणून कोणी भावगीत हा शब्द पुढें करितात. त्यांच्या मतें, भावगीत म्हणजे अशी कविता कीं जी गाण्यास योग्य आहे आणि शिवाय जिच्यांत काव्यगुणहि असल्यामुळें शब्दांचें महत्त्वहि आहे; परंतु काव्यास प्राधान्य असल्यामुळें तिच्यामध्यें संगीताचा जो मुख्य भाग, स्वरताल यांचा खेळ, तो करण्यास वांव नाहीं. [२३] म्हणजे या प्रतिपादकांच्या मतें, शब्दप्रधान काव्य-कविता जी गाण्यास योग्य नव्हे अशी; शब्दप्रधान कविता जी गातां येते व गावी, परंतु जिच्या गायनाचा विस्तार योग्य नव्हे अशी; आणि स्वरतालप्रधान कविता जी विस्तारानें गाण्यास योग्य आहे आणि जिच्यांत शब्दार्थाचें महत्त्व कमी अशी; असे कवितेचे तीन प्रकार होतात. [२४]

यापेक्षां अधिक चिकित्सा येथें करणें अप्रस्तुत होईल. पण जे विचार वर उद्धृत केले त्यांत आपण नेति, नेति करीत विस्तार या मुद्याकडे आलों. [२५] गीतप्रबंधविचार आणि गीतगायन-विवेक हीं नियोजित पुस्तकें करिण्याचा जर पुढेंमागें योग आला तर त्यांत या मुद्यांचा परामर्ष येईलच.

आतां, गायनांतील जे दाखले दिले त्यांचा वर्ताव पाहिला तर असें सांपडतें कीं मूळ कविनें अर्थपूर्ण असेच शब्द वापरिले, त्यांतील स्वरलय आणि अर्थ हे दोन्ही कांहीं कारणांनीं गायकास आवडले म्हणून त्यानें ती कविता गाण्यासाठीं निवडिली. ती मूळ कविता म्हणून आपल्या गायनाच्या विस्ताराचा पाया जेव्हां गायक रचीत असतो तेव्हां सहसा यतिभग प्रामुख्यानें मिरविला जात नाहीं. उदाहरणार्थ, मंदर बाजेरे, अब मैने देखी री वगैरे समग्रच म्हटलें जातें.

परंतु एकदां हा पाया रचिला गेला, विस्तार सुरूं झाला, कीं मग हा यतिभंग जाणूनबुजून केला जातो. म्हणजे 'बोलरपजे' मध्यें, 'स्थानेपुरी' मध्यें, यतिभंग सहसा नसतो; पण बोलतान, तानतनाईत व तानफिरत[२६] यांमध्यें यतिभंग दाखविला जातो.

बोलतान, तानतनाईत व तानफिरत ही प्रामुख्यानें स्वरालंकारपूर्ण असणारच, पण तालाघातहि तेथें असतात. यतिभंग जेथें होतो तें एक प्रमुख तालाघाताचें स्थान असतें हें आपण पाहिलेंच. विस्तार करितांकरितां कधीं स्वरालंकार तालाघातांच्या कोंदणांत बसवून मांडणें तर कधीं तालाघात–वर्ण स्वरांच्या कोंदणांत बसवून पुढें करणें ही क्रिया चालू असते. गायक जेव्हां यतिभंग करितो, तेव्हां तो तेथील तालाघात–वर्ण प्रामुख्यानें दाखवून देतो. तेथें आघात आणि त्यापुढची स्तब्धता हें लयमान त्याच्यासमोर उद्दिष्ट म्हणून असतें तेथें इतर सर्व गोष्टींस गौणत्व येतें आणि आघातवर्ण, आघाताचा क्षण, हाच प्रबल, प्रमुख ठरतो.

म्हणजे 'मंदर बा', 'झन झन झन झन पा' इत्यादींमध्यें, बा पा, या ठिकाणीं जी टाळी वाजावयाची, तबल्या 'धा' जो (बहुधां जोरानें) वाजावयाचा, त्याकडेच केवळ अवधान दिलें जातें. आतां हें योग्य कीं अयोग्य याचा विचार तूर्त कर्तव्य नाहीं, पण त्याचा परिणाम काय झालेला आहे तो लक्षांत घ्यावा.

बहुसंख्य श्रोत्यांना श्रवण हें प्रिय असतें, त्या श्रवणाच्या व्याकरणाच्या खटपटींत ते पडत नाहींत, व त्यांना त्याची गरजहि नसते. जे संगीत शिकलेले श्रोते आहेत, त्यांपैकीं परंपरेनें रीतसर शिकलेले श्रोते फारच कमी, व त्यांची संख्या झपाट्यानें कमी होत आहे. बहुतेकांचें शिक्षण एकतर 'ऐकून ऐकून', स्वतःचेच आडाखे बांधून झालेलें असतें, अथवा एकाद्या 'क्लासां'त अथवा एकाद्या विद्यालयानें तयार केलेल्या 'गायनमास्तरां'कडे झालेलें असतें. तशा शिक्षणाचें आधारभूत शास्त्र म्हणून जें आजकाल प्रमुख आहे, त्यांत स्वरगत लयभाग व तालगत लयभाग हे एकच आहेत हा अत्यंत महत्त्वाचा, मूलभूत असा सिद्धांतच, दुर्दैवानें स्पष्ट असा पुढें मांडलेला नाहीं. स्वरभाग वेगळा शिकविला जातो व तालभाग वेगळा. पुन्हां, तालभाग हाहि तबल्याच्या आघातवर्णांच्या आधारानेंच शिकविला जातो, केवळ हातांच्या निःशब्द हालचाली करून नव्हे. त्यामुळें अशा श्रोत्यांच्या मनांत तेते आघात घुमत असतात. 'पियाके मिलनकी आस'[२७] अशासारख्या आर्त गीतांताहि पि (अथवा या), मि (अथवा ल), आणि मुख्य म्हणजे 'आ' यांवर आघात आहेत हें त्यांनां सतत जाणवत असतें: हें गाणें सुरूं झालें कीं त्या 'आ' कडे त्यांचें लक्ष असतें, तो 'आ' उमटताक्षणीं मान हिसडणें, मांडीवर थाप मारणें, टाळी अथवा चुटकी वाजविणें, अशा क्रिया केल्याविना त्यांस राहवत नाहीं; तबलजीहि त्या क्षणीं आपलें भांडें जोरांत थापटितो; आणि आपण मोठे कोंवळे-कोंवळे स्वर सुबकतेनें शब्दोच्चारांत गुंफून ठेविले याचा विसर गायकासहि पडतो आणि तोहि त्या 'आ' च्या अटकावांत पडतो. मोठमोठे गायक करितात तें हेंच !

आघातक्रिया, आणि आघाताचा क्षण, हेंच प्रमुख होतें. असें आघातांवर लक्ष केंद्रित करण्याची संवय लागल्यामुळें सामान्य रसिकांची लयतालाची कल्पनाच विकृत होऊं लागली आहे ! लय आणि ताल म्हणजे कालखंडांची मालिका हें विसरलें जाऊं लागलें आहे, आणि लयताल म्हणजे अमुक इतके आघात असेंच मानिलें जाऊं लागलें आहे.[२८]

नदीवर पूल असतो तो पलीकडे जाण्याकरितां, नदी ओलांडिण्याकरितां. त्यावरील रस्ता महत्त्वाचा. रस्ता बनण्यासाठीं खालीं कमानी लागतात; रस्ता पूर्ण बनण्याआधीं केवळ कमानींच्या आधारानेंहि पैलतीर गांठितां येईल, कारण प्रत्येक कमान ही कांहीं अंतरापर्यंत आपणांस नेऊन दुसऱ्या कमानीच्या हवालीं करील. कमानींखालीं खांब हवेतच, आधार म्हणून खांबांचें महत्त्व आहेच. पण केवळ खांबांच्या साहाय्यानें, कमानी नसतांना, (वर रस्ता तर राहोच), पैलतीर गांठिणें शक्य नाहीं. पुलाचें वर्णन शंभर फूट लांबीचा हें होईल, अथवा एकेक कमान पंचवीस फुटांची अशा चार कमानी हेंहि होईल, किंवा कमानींसाठीं पांच खांब पंचवीसपंचवीस फुटांच्या अंतरावर हेंहि होईल; पण तिसऱ्या प्रकारच्या वर्णनांत कमानींचा व खांबामधील अंतरांचा उल्लेख केला नाहीं, नुसतें पाच खांबांचा पूल म्हटलें, तर पुलाची काय कल्पना येणार ? लयांत दोन तालाघातांच्या मधील अवकाशकाल हेंच उद्दिष्ट होय, आघात हें नव्हे. हें तत्त्वच दृष्टिआड होऊं लागलें आहे.

गायक करीत असलेला यतिभंग कोणत्या बुद्धिनें करितात, आणि त्यांचें कृत्य योग्य असो या अयोग्य, त्याचे परिणाम काय होतात, हें दाखविलें, त्यामुळें आपली लयकल्पना आपण पुन्हां उजळली. शिवाय हें यतिस्थान म्हणजे काय असतें याचाहि अंदाज येऊं शकला. (जाति, खंड आणि आवर्तन या विषयांचा विचार करूं तेव्हां या यतिस्थानाचीहि अधिक चिकित्सा होईल, येथें केवळ स्थूलकल्पना झाली एवढेंच).

आणि असा हा यति, तो समा–स्त्रोतोगता आदि पंचविध यतीहून वेगळा कसा व कां हेंहि आपण पाहिलें. या समा-स्त्रोतोगता इत्यादि यती द्रुतमध्यविलंबित या तीन प्रकारच्या लयांनुसार तुलनात्मक कशा, तें आपण कांहीं स्थूलमानाचीं उदाहरणें घेऊन पाहिलें. अशा पद्धतिनें लय म्हणजे काय याची आपली कल्पना अधिक ठळक करण्याचा आपला प्रयत्न होता.

आतां मात्रा हें स्वरसापेक्ष, आणि लघु हें तालसापेक्ष, लयाचें जें परिमाण, त्याकडे वळण्यास हरकत नाहीं.

मात्रा किंवा लघु हीं मापें मिनिट-सेकंद यांप्रमाणें व्यक्तिनिरपेक्ष, यंत्रगत नसून वर्णोच्चाररूप आणि हस्तक्रियारूप म्हणजे व्यक्तिसापेक्षच आहेत हें उघड आहे. तेव्हां या मापांची मोजणी व्यक्तिच्या सोईनुसारच असणार. मात्रा, म्हणजे श, र, ण अशा तऱ्हेचा एका सुकर ऱ्हस्व अक्षराच्या उच्चारास लागणारा प्रमाणकाल छोटामोठा करितां येईल; पण तो फारच छोटा ठेविला तर तोंडाचे स्नायु लवकर दुखूं लागतील; उलट, तो फार दीर्घ ठेविला तर त्याचें कालमान नियमित सांभाळिणें हेंच काम होऊन बसेल. शिवाय नेहमींच ऱ्हस्वाक्षरांनीं निर्वाह होत नाहीं, जोडाक्षरें, दीर्घाक्षरें हींहि लागतात. मूळचा ऱ्हस्वाक्षरकाल जर मोठा ठेवला तर अशा दीर्घ वगैरे अक्षरांचा काल अधिकच दीर्घ होईल, व मग तो नेमका ऱ्हस्वाक्षरकालाच्या दुप्पट झाला कीं थोडा कमीअधिक याकडेहि अवधान द्यावें लागेल. यासाठीं ऱ्हस्वाक्षरोच्चारकाल (म्हणजे मात्रा) फार त्वरित नसावा व फार दीर्घहि नसावा असें ठरलें. तसेंच टाळीचें. टाळी फार जलद ठेविली तर हात दुखून येतील; उलट, फार सावकाश ठेविली तर तिच्या कालाच्या नियमितपणाकडे सतत लक्ष द्यावें लागल्यामुळें संगीतांतील स्वरवर्णालंकार इत्यादि अवश्य

भागांचें अनुसंधान कमीअधिक प्रमाणांत सुटेल, आणि त तर इष्ट नव्हे; म्हणून टाळीचा काल (म्हणजे लघु) फार जलद नसावा व फार सावकाश नसावा असें ठरलें. अशा मध्यमप्रमाणाचा जो काल तो मध्यलयाचा अक्षरोच्चारकाल (मात्रा) व टाळीकाल (लघु) ठरला. या मध्य-लयाच्या अनुरोधानें द्रुत व विलंबित लयाचा मात्रा व लघुकाल ठरविला गेला; तो असा कीं :

विलंबितलयाचा मात्राकाल मध्यलयाच्या मात्राकालाच्या दुप्पट, द्रुतलयाचा मात्राकाल मध्यलयाच्या मात्राकालाच्या निमपट.

अर्थात्, विलंबितलयाचा मात्राकाल द्रुतलयाच्या मात्राकालाच्या चौपट, द्रुतलयाचा मात्राकाल विलंबितलयाच्या मात्राकालाच्या पावपट.

तसेंच, विलंबितलयाचा लघुकाल मध्यलयाच्या लघुकालाच्या दुप्पट, द्रुतलयाचा लघुकाल मध्यलयाच्या लघुकालाच्या निमपट.

अर्थात्. विलंबितलयाचा लघुकाल द्रुतलयाच्या लघुकालाच्या चौपट, द्रुतलयाचा लघुकाल विलंबितलयाच्या लघुकालाच्या पावपट.

द्रुतलयाचा लघुकाल विलंबितलयाच्या लघुकालाच्या पावपट.

येथें एक महत्त्वाचा मुद्दा स्पष्ट लिहिणें अवश्य आहे, कारण त्याकडे हल्लीं दुर्लक्ष होत आहे.

विलंबितलयाची मात्रा ही मध्यलयाच्या दुप्पट कालाची असते; पण ती 'मात्रा' अशी एकच. तींत एकच ऱ्हस्व अक्षर उच्चारावयाचें. मध्य लयांत ह, रि अशीं दोन अक्षरें उच्चारिलीं तर मध्यलयाच्या ह १, रि १ अशा दोन मात्रा झाल्या. विलंबित लयांत ह चा काल दुप्पट करावयाचा व रिचा काल दुप्पट करावयाचा; तरीहि ह १, रि १ अशा दोनच मात्रा झाल्या. द्रुतलयांत हचा व रिचा काल निमपट करावयाचा; ह १, रि १ अशा दोन मात्रा झाल्या. आतां तुलनेनें पाहिलें तर द्रुतलयाचा जो एकूण हरि हा उच्चार, तो मध्यलयाच्या हला जेवढा काळ लागतो तेवढ्याच काळांत होईल. पण म्हणून द्रुतलयाचा मात्राकालच ठेवून हरि, हरि म्हटलें तर तो मध्यलय नव्हे, त्या द्रुतलयाच्याच चार मात्रा. त्याचप्रमाणें हरिहरि, हरिहरि या द्रुतलयाच्याच आठ मात्रा; विलंबितलयाच्या दोन मात्रा नव्हेत. तसेंच लघुकालाचें.

विलंबित लय :	ए ··· ··· ··· ··· ··· ··· ··· ···क्	एक मात्रा
मध्य लय :	ए ··· ··· ···क्। ए··· ··· ···क्	तेवढ्या काळांत दोन मात्रा.
द्रुत लय :	ए···क्। ए···क्। ए···क्। ए···क्	तेवढ्याच काळांत चार मात्रा.

असें हें तुलनात्मक माप राहील.

लयपरिमाणाचीं तुलनात्मक मानें आपण पाहिलीं, पण प्रत्यक्ष मापन-मान अजून ठरलें नाहीं. त्याआधीं, एक लघुकाल म्हणजे मात्रा किती मानाव्या ? हा प्रश्न उद्भवतो. त्याचें देण्यासाठीं आपणांस 'कला,' 'क्रिया' व 'मार्ग' या कल्पना समजून घेण्यास हव्यात.

टीकाटिप्पणी : ३. यतिकल्पना

३.१ हा धातुभेद स्पष्ट करावा म्हणजे स्त्रीलिंगी यतिशब्द (लयाचें तुलनात्मक चलननियमन) आणि पुल्लिंगी यतिशब्द (ज्यामुळें विश्रान्तिस्थान उपलब्ध होतें असें लयाचें चालचलन) यांतील फरक स्पष्टपणें दिसेल, असें सन्मित्र अरविंद मंगळूरकर यांनी सुचविलें.

३.२ गढी म्हणजे पुरलेली, खोल. कोणी 'गाढी' म्हणतात तें 'गाढ' हवें.

३.३ गडकरीकृत राजसंन्यास नाटकांतील शेवटचें संभाजीराजांच्या तोंडचें वाक्य.

३.४ शिवाजीमहाराजांनी व्यंकोजी (एकोजी) राजांस पाठविलेल्या पत्रांतील वाक्य.

३.५ एक जुनें गाणें. खमाज राग, दादरा ताल.

३.६ या व्याख्या व हीं उदाहरणें प्रचलित प्रघातानुसार आहेत. परंतु मूळ ग्रंथ-व्याख्या या प्रघाताच्या उलट आहे. उदाहरणार्थ, नदीचा प्रवाह आधीं अरुंद हें खरें; त्यानुसार येथें आधीं द्रुत समजलें; हा हल्लींचा व्यवहार. परंतु ग्रंथानुसार स्रोतोगतायति-मध्यें आधीं विलंबितलय हवी. तात्पर्य, येथील स्रोतोगता व पिपीलिका यति त्या ग्रंथानुसार गोपुच्छा व मृदंगा. प्रघातांतील व्याख्याच जणूं उलटी झाली आहे. ग्रंथवचन असें आहे : ननु विभागोऽयम्।... "लयप्रवृत्तवर्णानामक्षराणामथापि च नियमो यो यतिः सा तु गीतवाद्यसमाश्रया।" इति ...या लयप्रवृत्तिः, लयविशेषः द्रुतादिस्तयोपलक्षितो यो नियमः सा यतिः। क्रमेण गीताश्रया वाद्याश्रया च। ...तत्र प्रथमभागे विलम्बितस्य यावदन्ते द्रुतस्य नियम इति स्त्रोतोवद्गमनात्तथा यतिरुक्ता। एतद्विपर्ययाद् गोपुच्छा ताद्रूप्यादेव। (अभिनवभारती). त्याचप्रमाणें मृदंगा व पिपीलिका यतींबद्दल समजावें.

ही उलटी व्याख्या कां झाली असेल याचा अंदाज करितां येतो, तो असा. जेव्हां आपण एक प्रमाण-अंतर ठरवूं तेव्हांच आपणांस कांहीं अंतर मोजितां येतें. एकूण मोजि-लेलें अंतर हें प्रमाण-अंतराच्या अमुक इतकी पट असें असतें; जसें एक फूट हें प्रमाण अंतर. मोजिलेलें अंतर याच्या शंभरपट म्हणजे शंभर फूट. आतां प्रमाण-अंतर हेंच पूर्वीपेक्षां मोठें घेतलें, जसें एका फुटाऐवजीं एक यार्ड, तर पूर्वींचेंच एकूण मोजिलेलें अंतर- तें तर मूळच्याच लांबीचें आहे, लहानमोठें तर होणार नाहीं - या नव्या मापानें १०० यार्ड होणार नाहीं तर $\frac{\text{१०० फुटांची लांबी}}{\text{१ यार्ड}}$ एवढें म्हणजे ३३$\frac{१}{३}$ यार्ड होईल; लहान होईल; प्रमाणमान मोठें ठेविलें तर एकूण माप लहान होतें. उलट प्रमाणमान लहान केलें - जसें ६ इंच - तर एकूण मापाचा दर्शक अंक मोठा होतो - जसें २०० इतके सहा सहा इंचांचे तुकडे. लक्ष कशावर दिलें आहे, प्रमाणमानावर कीं एकूण मापाच्या दर्शक अंकावर. यानुसार जें लहान तें मोठें किंवा जें मोठें तें लहान असें भासेल. द्रुतलयाच्या ४ मात्रांच्या एकूण काळांत विलंबिताची एकच मात्रा बसेल. प्रमाण मोठें (४ द्रुत मात्रा = १ विलंबित मात्रा), म्हणून एकूण काल दर्शविणारा अंक लहान (४ ऐवजीं १) झाला.

३.७ 'रघुपति राघव राजाराम' यास विष्णु दिगंबर यांनीं लाविलेली व गांधी आश्रमांत रूढ असलेली चाल येथें अभिप्रेत आहे.

३.८ बाबा हरिदासकृत जुनें ध्रुपद, राग जयजयवंती, ताल चौताल. "सबको हूं आस करत पिया मिलवेकी, हूं तो निरास उदास भयी बिंदरावन बसके माई" वगैरे, हें गाणें रहीमुद्दीनकडून प्रस्तुत लेखकास मिळालें. "डागरबंधु" नांवाचे त्यांचे वंशज "हूं तो निरास भयी" एवढाच चरण म्हणून समेवर येतात. मुळांतील सम 'करत' च्या 'क' वर आहे व त्या समेवरचा धा जोरानें वाजवावयाचा नाहीं, त्यावर 'जरब' नाहीं हें एक या गाण्याचें वैशिष्टय आहे. डागरबंधूंची सम 'यी' वर येऊन तेथील 'धा' जोरानें वाजतो. परंतु निराशेची कल्पना व्यक्त झाली पाहिजे. ध्रुपद हेंहि हृद्यगानच आहे व असावें

३.९ अख़्तारी फैज़ाबादीनें म्हटलेलें प्रसिद्ध ग़ज़ल्. याची तबकडी आहे.

३.१० कांहीं नोटेशन्‌पुस्तकांत पिपीलिकाचा अर्थ असा दिला आहे कीं मुंगी जशी स्वेच्छेनें चाल बदलते, कधीं सावकाश तर कधीं जलद, तशी ही यति स्वेच्छेनें द्रुतादि प्रकार बदलते. उपमा ठीक आहे, पण व्याख्या जुळत नाहीं.

३.११ एक जुनें गाणें, खमाज तीनताल.

३.१२ क्लासांत आरोह–अवरोह । सारेगमपधनिसा', सा'निधपमगरेसा । असा शिकवितात. लेखकाची व परंपरागत शिकवण । सारेगमपधनिसा', रे'सा'निधपमगरे । अशी आहे. त्यांत फायदा हा कीं, १६ मात्रा रे वर संपतात व पुढचें आवर्तन पुन्हां हुबेहुब पूर्ववत् येतें. । सारेगमपधनीसाऽऽनिधपमगरे । असेंहि परंपरेच्या तालमींत आहे, त्यांत सा' सा' असा –कोणास बेढब वाटणारा–उच्चार टळतो; पण सा' वर तीन मात्रांचा मुक्काम एकदम तंतोतंत साधणें कठिण म्हणून तो प्रकार नंतर शिकवितात.

३.१३ हीं सर्व उदाहरणें भगवद्गीतेंतील आहेत.

३.१४ 'बाळकराम' (गडकरी) कृत 'कवींचा कारखाना' या लेखामधील कविता.

३.१५ ज. कृ. उपाध्ये यांची कविता, त्यांच्या 'पोपटपंची' या संग्रहांतील. मूळ कविता 'आनंद' मासिकांत आली होती असें पक्कें आठवतें, परंतु वर्ष आठवत नाहीं.

३.१६ स. ना. ठोसरकृत 'नाट्यकलारुक्कुठार, मात्रा पहिली–गुप्तमंजूष नाटका-वरील टीका' या पुस्तकांतून.

३.१७. हीं उदाहरणें अनुक्रमें अब्दुलकरीमखां, फैयाझखां, मास्तर कृष्णा, वझेबुवा, कृष्णापंडित, ओंकारनाथ, नारायणराव व्यास, केशरबाई व सवाई गंधर्व यांचीं आहेत; 'अनार्या' हा प्रकार विनायकराव पटवर्धनांचा आहे.

३.१८ किर्लोस्कर मंडळीचे थोरथोर गायक 'पड्यामागें' आपापसांत असले प्रकार करीत असे गणपतराव बोडस, चिंतोपंत गुरव व दादा परचुरे या तिघांनींहि सांगितलें.

३.१९ राग हमीर, या चालीवर ' विमल अधर निकटिं मोह हा पापी ' हें एकच प्याल्यांतील प्रसिद्ध गाणें आहे, व तें वि. सी. गुर्जर यांनीं रचिलें आहे. चाल सुंदराबाईंनीं दिली.

३.२० हें मत पूर्वीं नारायणराव व्यास वगैरेंनीं मांडिलें होतें

३.२१ हें मत पूर्वीं गोविंदराव टेंबे यांनीं मांडलें होतें.

३.२२ हीं उदाहरणें अनुक्रमें श्रीकृष्ण पोवळे, माधव ज्यूलियन्, तुलसीदास, मर्ढेकर, व गालिबुसाहिब यांचीं आहेत. 'हमारी मौत' हा शेर फार उंच दर्जाचा मानितात पण आपणांकडे तो प्रसिद्ध नाहीं. तो पैगंबर ईसा म्हणजे येशू क्रिस्त यावर आहे. यहुदी लोकांनीं एक पाखंडी मेला, बरें झालें म्हणून क्रिस्तान्ताच्या दिवशीं बळी दिले व बळींच्या रक्ताचे पंजे घरांच्या भिंतींवर उत्सवचिह्न म्हणून उठविले, ही दंतकथा त्यामागें आहे. (शादी म्हणजे सुखभोग मौजमजा.)

३.२३ प्रस्तुत लेखकाच्या आठवणीनुसार भावगीत हा शब्द आधीं नव्हता. वर्ष आठवत नाहीं, परंतु एच्एम्व्ही कंपनीनें पेंढारकर यांची एक तबकडी काढिली तिच्या एका बाजूला गडकऱ्यांचें ' राजहंस माझा निजला ' व दुसऱ्या बाजूस ' गेला अभिमन्यू ' हें (पुण्यप्रभाव नाटकांत योजिलेलें) जुनें गीत होतें. दोन्ही गाणीं छानच जमलीं होतीं. एच्एम्व्हीनें ' राजहंस ' ही कविता ' भावगीत ' म्हणून पुरस्कारिली. मात्र 'अभिमन्यू' याला भावगीत म्हटलें नाहीं, कां कोणास ठाऊक. तेथें 'भावगीत' शब्द प्रथम आला. आधीं वीणाकाव्य, वैणिक वगैरे शब्दप्रयत्न झाले, तें सर्व इंग्रजी 'लिरिक्' या शब्दाचें अनुकरण होतें. यशवंत, गिरीश, सोपानदेव चौधरी, मायदेव, तांबे वगैरे कवि आपल्या कविता गात, पण त्यांस 'काव्यगायन'च म्हणत.

लेखकाच्या मतें अलीकडची पहिली उत्तम भावगीतगायिका सुंदराबाई व नंतरची ज्योत्स्ना भोळे, सुमारे ३१-३२ सालची. तो जमाना गेला. हल्लींचा वाईट आहे असें नव्हे, पण सुंदराबाई व भोळे यांचा नूरथाटच वेगळा, उत्तम कविता निवडून ती अर्थभाव व्यक्त होईल अशाच प्रकारचे थोडके पण निवडक अलंकार चढवून, फार गळा न फिरवितां म्हणजे थोडक्या स्वरक्षेत्रांत उठावदारपणें म्हणणें हा प्रकार आतां नष्ट होईलसें वाटतें. हल्लीं पूर्ण सप्तक शक्य तितक्या आधींच आक्रमिणें, आणि स्वरांचे बरेच चढउतार करणें यांवर भावगीतांच्या चाली लाविलेल्या आढळतात. शब्दोच्चारहि नाटकी असतात.

३.२४ हें वर्गीकरण अर्थात स्थूलमानानेंच घ्यावें हें उत्तम. येथें फार तर्कविचार लढविला तर नाना शंका उपस्थित होतात व त्यांचीं उत्तरें न मिळाल्यामुळें, हा सर्व वृथा खटाटोप आहे असाच निष्कर्ष काढावा लागतो. यांत मुख्य मुद्दा, लेखकाच्या मतें, असा आहे कीं जी गेय कविता, मग तें 'खानदानी ध्रुपद' असो अथवा मोरोपंतकृत 'रसने, न राघवाच्या थोडी यशांत गोडी' असें सपक गझल् असो, ती गातांगातांच निर्माण होते. ज्या कविला गायनवादनाचा, त्यांतील स्वरलयांचा, नकळत अथवा कळत कसाहि पण उमज आहे, त्याची कविता गेयच होते, खटकत नाहीं. देवल, शुक्ल, माधवराव जोशी, टेंबे, ना. सी. फडके, इत्यादि नाटककारांचीं बहुतेक सर्व पद्यें अगदीं प्रासादिक गायनशास्त्रविशुद्ध

आणि शिवाय काव्यगुणखचित आहेत. हे सर्व उत्तम गायन जाणणारे होते. ना. द. तांबे यांनीं मराठींत कविता केली (चीजा केल्या) ती उत्तम झाली, कारण ते स्वतः संगीतशास्त्री होते, पण न चिं. केळकरांच्या मराठी ' चिजा ' हास्यास्पद ठरल्या. भा. रा. तांबे, मायदेव, पटवर्धन, चौधरी. बोरकर, माडगूळकर, वसंत बापट यांच्या कविता चांगल्या आहेत व त्या गेय आहेत, कारण हे गाणें जाणतात व म्हणून कविता व चाल एकत्रच जन्म घेते. आतां उत्तम गायकवादकाला जर काव्यस्पर्शच कमी झालेला असेल तर तो जेवढी ' भाषा ' येते तेवढ्यांतच निर्वाह करणार हें उघड आहे; म्हणून ' कौन गत भयी, ' ' आददाता अंत दयावंत, ' ' शुभकर चंद्रवदनी, ' ' देखीरी आज नवनागरी, ' ' मधुवा भर ला दे ' अशा चीजा, गाण्यास उत्तम, कविता चांगली पण फार श्रेष्ठ नव्हे अशी, अशा तऱ्हेच्या झाल्या असाव्या. आजकाल कांहीं गायकांनीं कांहीं ' चीजा ' बांधिल्या आहेत त्यांपैकीं कित्येक या प्रकारच्या आहेत. कित्येक परंपरागत ' चीजा ' हीं छोटीं, अन्यापैकीं भावगीतेंच आहेत, व तीं बहुतेकांस येत असतात; पण एकाच रागांतील ' दरबारकी सूरत, ' ' ऐसो करीम रहीम, ' ' इनमें कौन राधिकारानी, ' ' नैनसो नैन मिला ' ' घूंगटका पट खोल,' हीं अशीं भावगीतें बाजूला सारून त्याच रागांतील ' वाहवा, काय उत्तम लग्नसमारंभ-उल्हास झाला! असेच लाखों-क्रोडों होवोत ! दयाळू दाता-परमेश्वराचा तुला आशीर्वाद असो ' (मुबारकबादियां) असलें भुक्कड भिक्षुकी पद्यच गाण्यासाठीं निवडिलें जातें, त्यामुळें रसिकांचा ' चीजां 'बद्दल कांहीं वेगळाच समज होतो व होणारच. वर्गीकरण आपण आपल्या सोईनुसार, आपल्या मतांसाठीं, करितों; अन्यथा शब्द-अर्थ-स्वर-वर्ण-लय-ताल-काव्यगुण हें एकजीवच आहे, इंद्रधनुष्य आहे. कोठें कांही कांहीं अधिकउणें, एवढेंच.

३.२५ हा ' विस्तारा 'चा मुद्दा सन्मित्र वामनराव देशपांडे यांचा आहे व संगीत-कलाविहार मासिकाच्या एप्रिल १९६३ च्या अंकांत ' स्वर आणि शब्द ' या लेखांत त्यांनीं तो मांडिला आहे. वर उल्लेखिलेल्या व्यास, टेंबे इत्यादिकांच्या मतांतील उणीवा दूर करून त्यांनीं चिकित्सापूर्वक असा हा लेख लिहिला आहे. चीजेची मूळ बैठक शब्दानुरोधीच असते, पण विस्तार करितांना स्वरलय हेच प्रमुख होतात व शब्द गौण होतात असा हा मुद्दा आहे व तो पटण्यासारखाच आहे. मतभेद होतो तो कांहीं तपशीलाबद्दल. विस्तारांत ' स्वरांनीं शब्द खाऊनच टाकले पाहिजेत ' ही चकारी भूमिका ते घेतात ती ऐकान्तिक वाटते. शब्दोच्चार व अर्थ कायम ठेऊनहि स्वरविस्तार करितां येतो किंवा कसें आणि येत असल्यास कां करूं नये, हा विचार त्यांत नाहीं. खरें पाहतां हें मूळ चीजेच्या रचनेवर (व ती निवडिण्यावर) अवलंबून आहे; शब्दाची मोडतोड अनर्थकारी होईल असा विस्तार टाळितां येईलहि. दुसरा आणि महत्त्वाचा मुद्दा असा कीं, विस्तार केलाच पाहिजे काय ? देशपांडे यांच्या मतें हा विस्तार हेंच आपल्या रागदारी-ख्यालगायनाचें वैशिष्ट्य आहे, हें ख्यालगायनच सर्वश्रेष्ठ असें गेलीं दोनएकशें वर्षें मानिलें गेलें आहे, व म्हणून विस्तार हा अवश्य आहे. प्रस्तुत लेखकाला हें पूर्णपणें पटत नाहीं. अस्ताईअंतऱ्यांतच सर्व आहे असें गुरुजन एकमुखानें सांगतात त्याशीं हें जुळत नाहीं, आणि ख्यालाइतकेंच महत्त्व ध्रुपद-चतुरंग-तराना-टप्पा-ठुमरी-गझल-भजन-लावणी इत्यादींस आहे असें त्याला वाटतें. पूर्वकालीं

जाति, कपाल, कंबल, नानाप्रबंध, अनिबद्ध गान, हे सर्व मार्गराग व देशीराग यांच्या आश्रयानें गाइले जात, एकाचा जमाना संपला असें नव्हतें, आणि यांमध्यें अमुक एक प्रकारच श्रेष्ठ, अथवा अमुक एक गीति-रीतिच श्रेष्ठ असें मानीत नसत, याचा पुरावा कांहीं नाट्यशास्त्रांत व बराचसा रत्नाकराच्या २, ३, ४ या अध्यायांत आहे. हल्लींहि तीच प्रथा प्रत्यक्षांत आहे असें लेखकास वाटतें उदाहरणार्थ, पंजाब, उत्तरप्रदेश इत्यादींकडे ख्यालगायनास महत्त्व नाहीं, ठुमरी, गझल्, भजन इत्यादींसच आहे; आणि सामान्यतः 'गाना' व 'पक्का गाना' एवढाच भेद केला जातो, हें प्रसिद्धच आहे. लेखकाच्या लहानपणीं 'बैठकीचें गाणें, 'रागदारीचें गाणें' असेंच शब्द अधिक वापरांत होते; 'शास्त्रीय' वगैरे नव्हते.

३.२६ या शब्दांच्या व्याख्याकल्पना सहसा स्पष्ट दिलेल्या आढळत नाहींत व त्यामुळें सामान्य रसिक, 'क्लासां'मधील विद्यार्थी वगैरेंचा घोंटाळा होतो, आणि 'रस-ग्रहणात्मक ललितलेख' लिहिणाऱ्यांकडून कांहीं चुका होतात. म्हणून पुढील वर्णन यथामति व यथाशक्य करितोंः

'तान' हा सामान्य पारिभाषिक शब्द. तानेची हल्लींची व्याख्या म्हणजे अनेक स्वरांची लयानुसारी गुंफण. प्राचीनकालीं एका स्वराचीहि तान असूं शके, १८७४ मध्यें लिहिलेल्या सर्माये-इशारत या पुस्तकांत तान जातींत जास्त चार स्वरांची दिली आहे. पण येथें आपणांस फक्त आजचा प्रघात पहावयाचा आहे; अर्थात् प्राचीन ग्रंथांतील वचनें उद्धृत करण्यांत कांहीं हांसील नाहीं, आणि अर्वाचीन लिखित असें कांहीं नाहीं. हल्लीं अमुक इतक्या स्वरांचीच ती तान असा कायदा नाहीं, पण एक दोन तीन स्वरांची तान समजत नाहींत.

एका स्वरनादाचा केवळ क्षणिक पण स्पष्ट स्पर्श करून दुसऱ्यावर गेलें कीं तो 'कण' अथवा 'खटका'. स्पर्श स्पष्ट नसेल तेव्हां श्रुतिस्पर्श.

एका स्वरावर जरा स्थिर होऊन एकदम झपाट्यानें मधले सर्व स्वरनाद आक्रमण करून दुसऱ्या स्वरनादावर स्थिर झालें तर ती 'घसीट'.

त्या त्या गीतांत जे जे स्वरनाद उपयुक्त, त्यांचें दर्शन घेत, म्हणजे त्या त्या स्थळीं आक्रमणाची गति मंदावून, पण अखंड त्वरेनेंच, एका स्वरावरून दुसऱ्यावर गेलें तर ती 'मींड'.

लक्ष्य स्वराच्या मागचे (खालचे) एक, दोन, तीन, चार किंवा पांच स्वर झपाट्यानें आरोही क्रमानें सुटे सुटे घेऊन, पुढचे (वरचे) तितकेच स्वर अवरोही क्रमानें घेऊन, मूळ स्वरावर येणें ही एक, दोन, तीन, चार किंवा पांच स्वरांची 'मुरकी'.

मुरकीमध्यें, खालच्या वरच्या स्वरांची संख्या समान नसून तीमध्यें बराच फरक असेल तर ती 'हरकत'.

घसीट, मुरकी व हरकत यांचे पोटप्रकार अनुक्रमें सूत, झमझमा व फंदा. एका स्वरावर लक्ष केंद्रित करून तो न तुटतां खालींवर हलविला कीं तें 'आंदोलन' किंवा 'डोल'. यामध्यें स्वराची 'जात' – जसें, कोमल गांधार–बदलावयाची नाही. जात

बदलली–जसें, कोमल गांधार ते तीव्र गांधार, अथवा कोमल मध्यम – कोमल गांधार ते तीव्र ऋषभ अथवा षड्ज– पुन्हां कोमल गांधार, तर तो ‘ बेहलावा ’.

आंदोलनाचा आंदोका फार लहान व जलद असल्यास तो ‘ कंप ’.

बेहलाव्याचे स्वर तुटक, सुटे दाखविले आणि द्रुतलयांत त्यांची अनेकवार आवृत्ति केली तर तो ‘ झाला ’. सामान्यतः ‘ झाल्यां ’त चार स्वर येतात, व आवृत्तिमध्यें ते ४, ८ किंवा १६ वेळां येतात.

एकाच आवृत्तिचा झाला ती ‘ गिटकडी ’.

एकाच स्वरावर लयांगानें व आवाज लहानमोठा करीत ‘ झाल्या ’ प्रमाणें नाद काढला कीं तो ‘ ललकार ’ अथवा ‘ पुकार ’.

हुंकार देत दमानें स्वरास्वरावर चढणें –उतरणें हें खरें पाहतां ‘हुंकारगमक’, हल्लींच्या भाषेंत गमक. गमकांत सूक्ष्म मींड असते व ती निकटच्या स्वरांतील असल्यामुळें झांकली जाते.

हे सर्व स्वरवर्णालंकार आहेत आणि पूर्वीपासून चालत आलेले आहेत, फक्त नांवांचा फरक झाला आहे. तत्त्वदृष्ट्या या सर्व तानाच, पण त्यांना ताना म्हणत नाहींत. असें आहे तरी हल्लीं तानेची वेगळी अशी निश्चित व्याख्या नाहीं. कण, मींड, घसीट इत्यादींमध्यें स्वराचा चढउतार अमुक लयांगाचा हें स्पष्ट सांगणें कठिण म्हणून ते प्रकार बाजूस ठेविले तरीहि इतर प्रकार हे अलंकार केव्हां म्हणावयाचे व तान केव्हां, याचा निश्चित स्पष्ट नियम नाहीं. सामान्यतः तो प्रकार लांबला कीं ‘ तान झाली ’ असें म्हणतात. अर्थात् घसीटीची तान, मींडेची तान, मुरकीची तान, बेहलाव्याची तान, हे शब्दप्रयोग होतातच.

‘ आलाप ’ म्हणजे द्रुत नव्हे अशा लयांत घेतलेली छोटी तान. पण छोटी म्हणचे केवढी हें सांगतां येत नाहीं. तसेंच तान जास्तींत जास्त लांब म्हणजे एकूण किती मात्राकालाची, याचाहि कांहीं नियम नाहीं. (नोम्, तोम्, तन, तरन, तनौं, रीम् वगैरे वर्णोच्चार केले तरच तो आलाप अशी कांहींजणांची समजूत असते ती बरोबर नाहीं. त्याचप्रमाणें ध्रुपदांत असे वर्णोच्चार आधीं केलेच पाहिजेत अशी समजूतहि बरोबर नाहीं, ध्रुपद एकदम गीत म्हणण्यास सुरुवात करूनहि होतें).

गीतामधील शब्द तानक्रियेंत वापरून, लयांग स्पष्ट दाखवून, घेतलेली तान ती ‘ बोलतान ’; शद्बांतील वर्णोच्चारांमुळें तालयोजना स्पष्ट होते, हा बोलतानेचा एक गुण.

‘ कूटताना ’ म्हणजे अमुक इतक्या स्वरांच्या वेगवेगळया समान लयाच्या जोडणीचे मूलभूत प्रकार; त्यांतून इतर ताना परिणत होतात. कूट हा प्राचीन शब्द आहे, त्याचा अर्थ उच्चस्थान, अंतःस्थान, मर्मस्थान. अशा ताना ४९ (उनंचास) आहेत. असें मानितात एकूण ताना एकोणपन्नास कोटि आहेत असें कोणी सांगतात तें चुकीचें आहे, कूट म्हणजे कोटि नव्हे. “ नादगड सुघड गड बांकोहि किल्लो, ऊनंचास कूटतान कंगूरा खाई ” असें एक तानसेनाच्या नांवाचें ध्रुपद आहे. (सुघड म्हणजे सुघट, चांगला मजबूत, प्रमाणशीर. बांको म्हणजे वेगळा, उठून दिसणारा, वैशिष्ट्यपूर्ण.) या ध्रुपदांत “ उनंचास कूटतान ”

असे शब्द आहेत त्यांचा कोणी ' उन्नचास कोटितान ' असा उच्चार करितात, त्यामुळें ही समजूत आली.

शब्द किंवा स्वरवर्ण बाजूस ठेवून केवळ अकार–ओकारादिकांच्या साहाय्यानें केलेली तानक्रिया ती ' तानतनाईत '. तानेमागून तान घेणें ही ' तानफिरत '.

उचक, हिचक, उड्डान, उलझाव, बठान, उछल, फेंक, फुलझडी, फिरकी ('फिक्रा' नव्हे !), फलांग, झुला, झपकझपट, पालकी, दरबार झटका, जोड, चक्करदार (' चक्रधार ' नव्हे !), चुनाचुनी, छलांग, छूट, दमदार, दानेदार, सपाट, तलवारकाट, चलावघुमाव, डावपेंच, बिजली, बादल, बकरी, अकार, नक्की, मट्टी, दूनी, मुखबंदी इत्यादि तानांचे प्रकार मानितात. ते सर्व, तानेमधील स्वरलयगुंफणीनें जो परिणाम व्हावा त्यावरून, उपमेनें, समजले गेले आहेत. त्यांत शास्त्रीय तत्त्वनियम असा कांहीं नाहीं.

तत्त्वनियम एवढाच कीं तानेंतहि लयांग दिसावें. बेलयपणा हा महान् दोष मानिलेला आहे.

वरील वर्णनांत मतभेद–पाठभेद आहेत ते विशेष महत्त्वाचे नाहींत. लेखकाची माहिती त्यानें दिली. परिभाषेबद्दल फारसा घोंटाळा मनांत नसावा हा हेतु. कारण स्पष्ट व्याख्या कोठें उपलब्धच नाहींत.

३.२७ याचा राग कोणी जोगिया ठेवितात, कोणी जोगिया–आसावरी तर कोणी कालेंगडा. या गाण्याचा वर्ताव निकृष्ट दर्जाचा झाला असें सहसा होत नाहीं, गायक कसाहि असो. अब्दुलकरीमखांची तबकडी प्रसिद्धच आहे; पण तुलनेसाठीं सुंदराबाईची त्याच चालीची ' पिया रहे परदेस ' ही तबकडी अवश्य ऐकावी. ' ठसक्या 'नें उच्चार करून, तबल्याचे वर्ण स्पष्ट उमटवूं देऊन, ताना कमींतकमी ठेवून, आणि तरीहि आघातांच्या आहारीं न जातां, शद्बांवर अत्याचार न करितां, वर्ताव किती उत्तम होऊं शकतो हें बाईच्या गाण्यामध्यें दिसेल.

३.२८ कोणत्याहि सार्वजनिक अथवा अर्धसार्वजनिक जलशास जावें तो हा प्रकार हल्लीं दिसतो. कांहीं थोडे जाणकार सोडले तर बाकी बहुसंख्य कनरसिये (म्हणजे कानांनीं रस घेणारे) श्रोते, तबल्याचे धा, धीन् इत्यादि आवाज म्हणजे क्षणिकध्वनि हे मात्राच मानून ऐकत असतात, आणि बहुतेकांचें लक्ष गायकवादकाच्या इतर कसबापेक्षां, त्यानें दाखविलेले आघातवर्ण हे या धा, धीन् शीं कसे जुळतात किंवा त्यांना हुलकावण्या देतात, यांकडेच अधिक असतें; आणि ' सम ' नांवाचा जो एक प्रमुख क्षण असतो त्यावर गायक–वादक आणि तबलजी हे दोघे ' एकसाथ आदळतात ' कसे व केव्हां, याकडे त्यांचे पंचप्राण लागलेले असतात. हे लोक कांहीं अडाणी नव्हेत, पण त्यांची समजूतच कांहीं वेगळ्या दिशेनें झालेली अथवा कोणी करून दिलेली असते; त्यांच्याकडे दोष नाहीं. यासंबंधीं एक प्रत्यक्ष अनुभव लिहावासा वाटतो. कांहीं वर्षांपूर्वी एका चर्चा-सत्रांत प्रस्तुत लेखकानें कांहीं स्वरतालांचीं अंगें उलगडून दाखविलीं, त्यावेळीं त्याला एका गृहस्थांनीं विचारिलें कीं ' धा धीं धीं धा हे आवाज महत्त्वाचे नसून त्यांमधील

काळाचा विचारच मुख्य, असें तुम्हांस म्हणावयाचें आहे काय?' 'होय, व त्यांतच लयभागाचा अर्थ मिळणार' असें उत्तर लेखकानें दिल्यावर ते बराच वेळ विचार करीत राहिले व मग म्हणाले, 'आतां तुमचें म्हणणें मला पटतें; कारण कांहीं महिन्यांमागें आम्हीं थिरकवांचा कार्यक्रम केला व त्यांत त्यांस आमच्यापरी योग्य ती वाहवा-दिली, तरी ते म्हणाले कीं तुम्हीं लोक माझें धार्धींधींधा ऐकतां, पण त्यामध्यें मी काय करामत करून राहिलों आहे हें ध्यानांत घेत नाहीं.' ते गृहस्थ विद्वान्, चौकस असून त्यांचा गायनवादनाचा स्वतःचा व्यासंग आहे, पोटभर गाणेंबजावणें त्यांनीं ऐकिलें आहे, पुणें येथील सुशिक्षित वर्तुळांत, गायनवादनाचे एक रसिक जाणकार म्हणून त्यांनां योग्य असाच मान आहे, व कमीतकमी तीसपस्तीस वर्षें तरी ते एक चिकित्सक शैलीदार व जाणकार रसिक संगीतसमीक्षक म्हणून मराठी वाचकांसमोर आहेत; उत्तम संस्कृतज्ञ म्हणून त्यांनीं संगीतग्रंथहि वाचिलेले असणार. अशांची जर ही अवस्था, तर सामान्य रसिकाचें काय होत असेल?

कांहींजणांस 'मधले 'धा' नको असतात; असे रसिक दुसऱ्याच एका गायनपद्धतिवर लट्टू असतात, आणि ती पद्धति हल्लीं फार वाढीस लागली आहे. तिचें वैशिष्ट्य म्हणजे अर्थाशीं पूर्ण विसंगत अशी पण खूप मोठ्या स्वरक्षेत्राची चाल, किंवा शब्दाचा अर्थ अस्पष्ट किंबहुना नष्ट होईल अशी दीर्घ तानक्रिया, शब्दांतील स्वाभाविक लय आणि प्रत्यक्ष तानयुक्त गायनांतील लय यांत विसंगति,--म्हणजे लयांगच विसरणें अथवा लयांगावर प्रभुत्व असूनहि लयांग छपवून दाबून टाकिणें, पण अतिद्रुत मांडणी किंवा उंच पोहोंचणारा स्वरनाद अथवा अतिचपल गळ्याची करामत प्रदर्शित करणें, अथवा गायनाव्यतिरिक्त इतर गोष्टी म्हणजे हुंदके, किंकाळ्या, सुस्कारे, गर्जना; अथवा नानाविध अनेक वाद्यांच्या नादांची साथ; यांवर भर देणें, इत्यादि. यांतहि कांहीं डावेंउजवें आहे, कांहींचें गायनवादन चांगलें आहे, पण श्रोत्यांची लयकल्पना त्यामुळें पार विकृत होते हा परिणाम बरा नव्हे. कारण लयांगें समजलीं नाहींत तर गाणेंबजावणें काय समजलें? आणि 'समजणें' जरी दूर ठेविलें, तरी ज्यामध्यें संयम, प्रमाणबद्धता आणि सहज-विकासयुक्त बांधणी नाहीं, अशा प्रकारांचें आकर्षण हें टिकाऊ ठरणार कीं क्षणिक मोहिनीरूप?

४. लयपरिमाण : मात्रा, कला आणि मार्ग

अगदीं प्राचीन काळीं भारतांत ज्या प्रकारचें संगीत किंवा संगीताचें बीज होतेंसें स्पष्ट दिसतें, त्यांत अक्षरोच्चारकाल हेंच आधारभूत कालमान होतें असें म्हणण्यास बराच बळकट आधार आहे[१]. हाताची क्रिया साहाय्य म्हणून आली, आणि पुढें त्या क्रियेचे नानाप्रकार नियमित केले गेले, तरी मूलाधार अक्षरोच्चारकालच होता. अशा संगीताचा जो सर्वांत जुना ग्रंथ उपलब्ध आहे[२], त्यांतील दृष्टिकोण असा कीं, गायन, वादन आणि हावभाव हे सर्व जेव्हां एकत्र होतात तेव्हां त्या सर्वांचा मिळून एकसंध अखंड असा परिणाम व्हावा. या एकसंध अखंड रूपास उपमा अशी दिली आहे कीं, ज्याप्रमाणें एकादी पेटलेली ज्योत वर्तुळाकार फिरविली तर ती 'ज्योत' अशी जागजागीं सुटीसुटी न दिसतां एकचएक अग्निमय अखंड तेजाचें वर्तुळ -अलातचक्र- दिसतें, त्याप्रमाणें हा प्रकार व्हावा; त्याचे गायन-वादन-हावभाव हे अवयव सुटेसुटे असे भासूंच नयेत[३]. यांतून नर्तन वजा केल्यास गायनवादनास हाच न्याय लागेल, त्यांतूनहि गायन वजा केल्यास वादनाला आणि वादन वजा केल्यास गायनालाहि हाच न्याय लाविणें योग्य होईल; म्हणजे गायन किंवा वादन हें स्वतंत्रपणें केलें तरी त्याचे जे वेगवेगळे असे स्वतःचे अवयव तेहि 'अलातचक्रप्रतिमम्' असेच हवेत, एकजीव हवेत. हा जो मूळ ग्रंथ, भरतमुनिप्रणीतं नाट्यशास्त्रम्, तो लोकाभिमुख आहे, म्हणजे सर्व आबालवृद्ध स्त्रीपुरुषांसमोर दाखविण्याच्या क्रियेसंबंधीं आहे. पण केवळ स्वतःसाठीं, लोकनिरपेक्ष, आत्मन्येवात्मनस्तुष्टः- अपनी तानमें मस्तान - असें केवल गायन किंवा केवल वादन तेव्हांहि असणारच; म्हणून, लोकांस काय कसें वाटेल हाहि विचार जर केवळ गायनवादनदृष्टिनें वजा केला तर, गायनाचे अथवा वादनाचे स्वतःचे जे अवयव, म्हणजे स्वर, वर्ण, उच्चार, लय, ताल, शब्द, अर्थ, अलंकार (करण, धातु) वगैरे सर्व 'धातु-मातु' एकजीवच असावे हाच दृष्टिकोण त्याकाळीं असावा हेंच अनुमान प्राप्त होतें.

म्हणून गायनवादनांतील कालमान (लयमान, लय) जाणण्याचें जें साधन व त्याचें जें परिमाण, त्याचीच प्रथम व्याख्या केली आहे. एक मात्रा, क, च, ट, त, प, य असें एक उच्चारसुकर ऱ्हस्व अक्षर उच्चारिण्यास लागणारा काळ, तें तें साधन; आणि त्याचें जें कालप्रमाण तें आधारभूत लयपरिमाण[४].

निमेष नांवाचा एक कालभाग आपल्या प्राचीन ज्योतिःशास्त्रांत आहे. त्याचें माप हल्लींच्या घड्याळाच्या परिभाषेंत ४/४५ सेकंद ठरतें असें प्रस्तुत लेखकास दिसतें[५]. असे पांच निमेष मिळून जेवढा एकूण कालभाग (४/९ सेकंद) होईल तेवढा एक मात्राकाल मानावा, आणि तो मध्यलयाचा मात्राकाल धरावा, असें सांगितलें आहे[६]. अर्थात् द्रुतलयाचा मात्राकाल याच्या निम्मा, व विलंबित लयाचा मात्राकाल दुप्पट.

द्रुतलयाची मात्रा २/९ सेकंदाची, म्हणजे पाव सेकंदाहून जरा कमी.

मध्यलयाची मात्रा ४/९ सेकंदाची, म्हणजे अर्ध्या सेकंदाहून जरा कमी.

विलंबितलयाची मात्रा ८/९ सेकंदाची, म्हणजे एका सेकंदाहून जरा कमी. द्रुतलयांत, २/९ सेकंदांत एक ऱ्हस्व अक्षर उच्चारावें; मध्यलयांत ४/९ सेकंदांत एक ऱ्हस्व अक्षर उच्चारावें, व विलंबित लयांत ८/९ सेकंदांत एक ऱ्हस्व अक्षर उच्चारावें. या कालमानाला 'लघु' म्हटलें आहे. एक मात्रा म्हणजे एक लघु, हा टाळीचा म्हणजे तालांगलघु, ताललघु नव्हे; स्वरांगलघु आहे.

दीर्घाक्षराचा काल याचा दुप्पट म्हणजे दोन मात्रांचा. त्याला गुरु म्हटलें आहे. तीन मात्रांचा काल तो प्लुत अर्थात् एक गुरु म्हणजे दोन लघु किंवा २/३ प्लुत; व एक प्लुत म्हणजे तीन लघु किंवा दीड गुरु.

ऱ्हस्वाक्षराच्या निम्म्या काळाचींहि अक्षरें, जोडाक्षर वगैरेंत सांपडतात, त्यांना 'द्रुत' म्हटलें. त्याच्याहि निम्म्या काळास 'विराम' हें नांव दिलें आहे. ('द्रुतलय' यांतील द्रुत वेगळा. तें विशेषण. येथें द्रुत हें नाम).

विराम, द्रुत, लघु, गुरु यांस अनुक्रमें व, द, ल, ग, अशी संक्षिप्त संज्ञारूपें दिलेलीं आहेत [७].

	विरामकाल (व)	द्रुतकाल (द)	लघुकाल (ल)	गुरुकाल (ग)	प्लुतकाल
द्रुतलय	१/१८ सेकंद	१/९ सेकंद	२/९ सेकंद	४/९ सेकंद	२/३ सेकंद
मध्यलय	१/९ सेकंद	२/९ सेकंद	४/९ सेकंद	८/९ सेकंद	४/३ सेकंद
विलंबितलय	२/९ सेकंद	४/९ सेकंद	८/९ सेकंद	१६/९ सेकंद	८/३ सेकंद
		– किंवा स्थूलमानानें –			
द्रुतलय	१/१६ सेकंद	१/८ सेकंद	१/४ (पाव) सेकंद	१/२ सेकंद	३/४ पाऊण से.
मध्यलय	१/८ सेकंद	१/४ (पाव) सेकंद	१/२ (अर्धा) सेकंद	१ सेकंद	३/२ दीड सेकंद
विलंबितलय	१/४ (पाव) सेकंद	१/२ (अर्धा) सेकंद	१ सेकंद	२ सेकंद	३ सेकंद

हीं आधारभूत प्रमाणमानें झालीं, (यांचा अनुभव घ्यावा, पटतील; मात्र हल्लींच्या प्रघातानुसार लहान वाटतील). [८] यांहून लहान प्रमाणमान लघुचें नाहीं; म्हणजे विरामकाल कमींतकमी - द्रुतल्याचा – १/१८ सेकंद, त्याहून लहान नाहीं. हें प्रमाण ठरलें, त्यांत बदल नाहीं, तें अढळ आहे, म्हणून त्याला 'ध्रुव' म्हटलें आहे.

पण याचा अर्थ असा नव्हे कीं यांहून वेगळ्या कालांचे अक्षरोच्चार होतच नाहींत अथवा करूंच नयेत. अर्थात् द्रुतलयाच्या एका अक्षरोच्चाराच्याहून दीर्घ उच्चार एकाच अक्षराचा केला तर त्याची सोय मध्य वगैरे लयांत आहे. पण कमी केला तर ? म्हणजे उदाहरणार्थ, एका अक्षरकाळांत (लघुमध्यें) एकाऐवजीं दोन अक्षरें बसविलीं, दोन स्वरवर्ण बसविले तर ? अशा वेळीं त्या अक्षरांस, त्या वर्णांस, 'कला' म्हटलें आहे.[९] या उदाहरणांत एका मात्रेंत दोन कला बसल्या, प्रत्येक कला अर्धमात्रेची झाली. म्हणजे मात्रा 'द्विकल', दोन कलांची, झाली. असेच त्रिकल, चतुष्कल, पंचकल, षट्कल, अष्टकल वगैरे प्रकार आहेत त्रिकलांत एका मात्रेंत तीन

वर्ण येतील, वगैरे. अर्थात् हें स्पष्टच आहे कीं सुमारें अर्ध्या सेकंदांत जास्तींत जास्त किती ऱ्हस्वाक्षरें आपण उच्चारूं शकूं त्याला मर्यादा आहे, म्हणून हे कलाभाग अक्षरांपेक्षां स्वरवर्ण, स्वरालंकार, (कण, खटका, मुरकी इत्यादि) यांतच मुख्यत्वें येणार, आणि ग्रंथांत त्याच संदर्भांत त्यांचा उल्लेख आहे. उदाहरणार्थ एककल म्हणजे एका मात्रेंत एक अक्षर अथवा वर्ण अथवा स्वर, हा ' बिंदु; ' द्विकल म्हणजे एका मात्रेंत दोन अक्षरें, वर्ण अथवा स्वर, हा ' कंपित '; असे ' अलंकार ' सांगितले आहेत.[१०]

हें झालें प्रमाणकालाच्या मात्रेस अनुसरून. त्या मात्राकालांत किती छोटेछोटे प्रकार करावे अथवा करितां येतील तें यांत कळलें व त्यांचीं नांवें कळलीं. पण मात्राकाल न वाढवितां केवळ अलंकार वगैरेच दीर्घ करावयाचे असले तर ? उदाहरणार्थ, एखादें गायनवादन मध्यलयांत म्हणजे ४/९ सेकंद, जवळजवळ अर्धा सेकंद, हा मात्राकाल धरून चाललें आहे, व त्यांत कांहीं भाग या मात्राकालापेक्षां मोठ्या कालाचा ठेवावयाचा आहे, तर त्या भागाचें प्रमाण दोन मात्रा, चार मात्रा असें होईल खरें, पण सारखेंसारखें जर दोनदोन मात्रांचेंच एक प्रमाणमान होणार असेल तर ? उदाहरणार्थ, ' शरण चरण मदन दहन ' या बारा मात्रांचा प्रयोग चालला आहे, तो द्रुतलयांत आहे म्हणजे ' श ' वगैरे प्रत्येक अक्षराचा काल २/९ सेकंद (सुमारें पाव सेकंद) आहे. तर जे स्वरालंकार घ्यावयाचे ते सुमारें चतुर्थांश, अष्टमांश सेकंद (द्विकल, चतुष्कल) इत्यादि छोटेच नेहमीं घ्यावयाचे काय ? मोठेच घ्यावयाचे झाले तर ? तबल्याचे आघातकाल बारांऐवजीं सहाच करावयाचे असले तर ?

त्याची सोय ' मार्ग ' या कल्पनेनें केली आहे. ध्रुव, चित्र, वृत्त अथवा वार्तिक आणि दक्षिण असे चार मार्ग सांगितले आहेत.[११] मूळ प्रमाण तें ध्रुवमार्गाचें, तें वर सांगितलें. चित्रा मार्गांत दोनदोन मात्रांनीं जावें, म्हणजे जे वर्णालंकार वगैरे करावयाचे ते दोनदोन मात्रांचे ठेवावे. मात्रा केवढी, तर जो द्रुतमध्यविलंबित वगैरे कांहीं लय प्रथम पकडला असेल त्याच्या लघुकालाच्या प्रमाणाएवढी. म्हणजे येथें लय बदलला नाहीं; द्रुतलय पकडलेला असेल तर त्याच्या दोन मात्रांएवढ्या कालांत एकच वर्णालंकार ठेवून, एकच अक्षर उच्चारून, त्यालाच मध्यलय म्हटलें नाहीं; माप तेंच — द्रुतलयाचेंच — ठेविलें आहे. पण अक्षरांच्या, गीताच्या, अलंकारांच्या सोईखातर त्या द्रुतलयांतच दोनदोन मात्रांच्या प्रमाणाचे वर्णालंकार घेतले. हा 'द्रुतलय, चित्रमार्ग.' 'मध्यलय, ध्रुवमार्ग' नव्हे. त्याचप्रमाणें, चारचार मात्रांनीं गेल्यास वृत्त अथवा वार्तिकमार्ग, व आठआठ मात्रांनीं गेल्यास दक्षिण मार्ग झाला, असें म्हटलें आहे.

उदाहरण देऊनच हा फरक स्पष्ट करितां येईल.

"बालम,रे, मोरे मनकी जीत होवन दे रे" हें गाणें प्रसिद्ध आहे.[१२] त्यांतील 'बालम, रे' एवढाच तुकडा आपण पाहूं. तो अत्यंत स्थूलमानानें–ठोकळेबाज पद्धतीनें–लिपिबद्ध करूं.

| बा | ऽ | ल | म ‖ रे |
१ २ ३ ४ ५
| गा | म | प | सा' ‖ ना |
१ २ ३ ४ ५

या पांच मात्रा झाल्या, 'बा' दीर्घ आहे त्याच्या मात्रा दोन, इतर अक्षरांची एकेक मात्रा. याचा लय (द्रुत-मध्य-विलंबित असा कांहीं एक) पक्का करून टाकूं. म्हणजे ल, म, रे या प्रत्येक अक्षराचा काळ ठरला. तो आतां बदलावयाचा नाहीं. लय समजा मध्य आहे. (मात्राकाल सुमारें अर्ध्या सेकंदाचा आहे). जर तो काल दुप्पट (सुमारें एक सेकंद) केला, तर विलंबित लय होईल; व निमपट (सुमारें पाव सेकंद) केला, तर द्रुत लय होईल. पण तसें करावयाचें नाहीं. पांचव्या मात्रेला (म्हणजे सुमारें दोन सेकंद संपतांक्षणींच) 'रे' चा उच्चार झाला पाहिजे, हें पथ्य पाळावयाचें आहे. पण हें वाक्य,

| पगा | गाम | गाप | पसा', | सा'ना |
१ २ ३ ४ ५

असें अर्ध्या अर्ध्या मात्रेचे स्वरालंकार घेऊन म्हटलें, तर हें द्विकल रूप झालें असें होईल. असेंच चतुष्कल वगैरे. लय पूर्वींचाच, मध्यच. आतां जर,

| गामपमगामगा ऽ | सा,ऽऽऽऽऽगाम | प | सा' | ना |
१ २ ३ ४ ५
| बाऽऽऽऽऽऽऽ | ऽ,ऽऽऽऽऽऽऽ | ल | म | रे |
१ २ ३ ४ ५

असें म्हटलें, तर पहिल्या दोन मात्रांत एकूण सोळा अलंकार चढविले, प्रत्येकीं आठ. पण अक्षरांच्या मात्रा बदलल्या नाहींत, बा दोन मात्रांचाच ठेविला, म्हणजे या दोन मात्रांपुरतें पाहतां अष्टकल रूप झालें; लय मध्यच. पण आतां असें समजूं कीं हा जो एकूण सोळा कलांचा द्विमात्रिक अलंकार आहे, तो मींडेनें वगैरे असा केला कीं तो एकजीव दिसेल. अर्थात् हा दोन मात्रांचा एकच अलंकार मानिला असें समजावयाचें. (वर जी $\frac{२}{८}$ मात्रांच्या गतिची 'दानेदार' तान दिसते, तिलाच बेहलावा बनवावयाचें). तर ही दोन मात्रांची अशी एक कला होईल, व केवळ त्या दोन मात्रांपुरतेंच पहावयाचें तर हा 'एककल चित्रमार्ग, मध्यलय' झाला: 'अष्टकल ध्रुवमार्ग, मध्यलय' नव्हे, असें म्हणावें लागेल. (अगदीं प्रथम दाखविलेला, एका मात्रेस एक कला, तो ध्रुवमार्ग; त्यामध्यें अष्टकला दाखविल्या. या शेवटच्या स्वरुपांत 'बा' याची दोन मात्रांची एकच कला मानिली).

हें उदाहरण हवें तसें यथार्थ, समर्पक नव्हे. याचें एक कारण असें कीं चित्रमार्ग केला त्यांत दोन मात्रांस मिळून एकच (मींडेसारखा) अलंकार-अक्षरकाल न बदलतां-कसा ठेविला तें लिहितां आलें नाहीं. आणि दुसरें महत्त्वाचें कारण कीं, हल्लींच्या गायनपद्धतिमध्यें मार्ग हे पाळिले जात नाहींत. वरील 'बालम, रे' या उदाहरणांतहि 'बा' हें दोन मात्राकालांचें अक्षर एकाच अलंकारानें नटविलें खरें, परंतु त्याप्रमाणेंच 'लम' याहि दोन अक्षरकालांमध्यें-मिळून एकच अलंकार ठेविला नाहीं. जरी तो ठेविला असता तरी 'बालम, रे' या संपूर्ण गीताचें गायन प्रत्येक दोन मात्रांना एकेक कला अशा प्रकारें केलें तरच तें गीत चित्रमार्गाचें झालें असतें. परंतु तसें होत नाहीं. किंबहुना या गीताची परंपरागत उठावण स्थूलमानानें

| प | ऽ | गाम, | पसा' ‖ ना |
१३ १४ १५ १६ ×१
| बा | ऽ | ऽऽ, | लम ‖ रे |

अशा धाटणीची आहे, तिच्यांत रंजकता आहे परंतु लयभागांची वांटणी विषमच आहे. कविता म्हणतांना अथवा 'जनगणमन' सारखीं गीतें म्हणतांनां सबंध गायनांत लयभाग समप्रमाणांत वांटून क्रिया केलेली दिसते, तेथें 'मार्ग' सांभाळिला जातो. तथापि तशा प्रकारांत रंजकता कमी समजतात.

मार्ग ही कल्पना काय आहे याचें सूचन येथें झालें. लवकरच तें अधिक स्पष्ट करण्याचा प्रयत्न करूं.

या चार मार्गांत तीन, सहा, बारा अशा (तिस्र) मात्रांस एकेक कला नाहीं. त्यांची सोय म्हणून पुढें चित्रतर मार्ग (३ मात्रांची कला), षट्चित्र मार्ग (१२ मात्रांची कला), अर्धषट्चित्र मार्ग (६ मात्रांची कला)[१३] असे नवीन मार्ग भरीला आले. हा प्रकार कांहीं प्राचीन नव्हे, क्रिस्तशक ९०० च्या आसपासचाच किंवा त्या आधींचाच आहे !

चित्रतर मार्ग वगैरे जेव्हां नव्हते तेव्हां ३–६–१२ अशा मात्राकालांची सोय प्लुत, म्हणजे तीन मात्रा, हें प्रमाण वापरून केली जाई असें दिसतें.

या मार्गांचें कालनियमन केवळ अक्षरोच्चारकालानें करणें कठिण आहे हें दिसतेंच. तेव्हां कालानियमनास आधार व पुष्टि म्हणून हाताच्या नियमित हालचालींनीं लयावर नियंत्रण ठेविलें जाई. ही हालचाल केवळ टाळीच्याच स्वरुपाची होती असें मात्र नव्हे, आणि केवळ टाळीनें कला, मार्ग यांचें कालनियमन करणें शक्यहि नाहीं. टाळीशिवाय, चुटकी वाजविणें, हात उताणा–पालथा पसरणें, बाजूला फेंकणें इत्यादि क्रियाहि होत्या. म्हणजे हस्तक्रिया ही आघातमय–सशब्द–असे तशी निःशब्दहि असे.

अशा सर्व क्रियांस 'कला'च म्हणत.[१४] स्वरांत, वर्णांत, अलंकारांत, मात्राभाग दाखविणारी ती कला; तसें हस्तक्रियेंतहि लघुभाग (लघुचे म्हणजे माललघुचे भाग) दाखविणारी ती कलाच. त्या कलांमध्यें, सशब्द क्रियांना पाणि, पात अथवा क्रिया म्हणत. म्हणजे प्रत्येक क्रिया ही कलाच आहे, पण निःशब्द कला ती पाणि–पात–क्रिया नाहीं. ती केवळ कलाच.

म्हणून, ताल नांवाचें जें लयस्वरूप, तें कलापातलयान्वित–म्हणजे निःशब्द कला, सशब्द क्रिया आणि लयाचें नियमित कालमान म्हणजे वर्णांची द्रुतमध्यविलंबित अशी कांहीं गति, यांवर आधारिलेलें, त्यांनां अनुसरणारें, असें सांगितलें आहे.

असे मुख्य बीजरूप ताल चार होते; 'चच्चत्पुटः', 'चाचपुटः', 'पंचपाणि' आणि 'षट्पितापुत्रकः' असे त्यांचे खुणेचे कारक शब्द आहेत व तींच त्याचीं नांवेंहि आहेत. चच्चत्पुटः व चाचपुटः यांत अक्षरें समान, चार चार, दिसतात, पण त्यांचा उच्चार विशिष्ट असाच करावयाचा.[१५]

चच्चत्पुटः चा उच्चार गुरु, गुरु, लघु व प्लुत आहे. (च | त्)(च | त्)(पु)(ट | ऽ | :).
(१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८)

लघुचें (माललघुचें) मान एक मात्रा मानिल्यास या आठ मात्रा होतात, लघुमान दोन मात्रा मानिल्यास सोळा, वगैरे. गुरुचें मान एक मात्रा मानिल्यास चार मात्रा होतील. म्हणून हा चारांच्या पटीचा, म्हणजे चतस्र, ताल म्हटला आहे. || चत् | चत् | पुट | ऽ: || हा चित्रमार्ग होईल.
(१ २ ३ ४)

चाचपुटः चा उच्चार गुरु, लघु, लघु व गुरु असा आहे. (चा|ऽ)(च)(पु)(ट|ः).
१ २ ३ ४ ५ ६
लघु एक मात्रेचा मानिल्यास या सहा मात्रा, दोन मात्रा मानिल्यास बारा. गुरु एक मात्रेचा मानिल्यास तीन. म्हणून हा तिनांच्या पटीचा ताल, तिस्र. ||चाऽ|चपु|टः||.
१ २ ३
षट्पितापुत्रकः चा उच्चार प्लुत, लघु, गुरु, गुरु, लघु व प्लुत. (ष|ऽ|ट्)(पि)(ता|ऽ)(पु|ऽ)(त्र)(क|ऽ|ः).
१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२

पंचपाणि चा उच्चार लघु, लघु, गुरु, लघु, (पं)(च)(पा|ऽ)(णि). मात्रा
१ २ ३ ४ ५
पांच; दहाहि.

यांवरून होणारे संपक्वेष्टकः आणि उद्घट्टक [१६]

संपक्वेष्टकः– प्लुत, गुरु, गुरु, गुरु, प्लुत. मात्रा बारा. (स|ऽ|म्)
१ २ ३
(प|ऽ)(क्वे|ऽ)(ष्ट|)(क|ऽ|ः
४ ५ ३ ७ ८ ९ १० ११ १२
[याचा नाद व षट्पितापुत्रकः चा 'नाद' वेगळा आहे, हें लक्षांत घ्यावें.] उद्घट्टक गुरु, गुरु, गुरु. मात्रा सहा, तीनहि.

(उ|ऽ)(द्घ|ऽ)(ट्ट|क). ‖उ|द्घ|टक‖.
१ २ ३ ४ ५ ६ १ २ ३

या प्रत्येक तालाची हस्तक्रिया काय असावी, म्हणजे कोणत्या अक्षरावर, कोणत्या तुकड्यावर, काय काय हालचाल ठेवावी, हें ठराविक असे.

ध्रुवमार्गांत हस्तक्रिया दाखविणाऱ्या या लघु नामक प्रत्येक तुकड्याचें कालमान एक मात्रेचें, चित्रांत दोन मात्रांचें, वृत्तांत (वार्तिकांत) चार मात्रांचें व दक्षिणांत आठ मात्रांचें होतें. त्या त्या मार्गांत द्रुतमध्यविलंबित लय असेच.

आतां मार्गकल्पना जरा स्पष्ट होईल.

(च|त्)(च|त्)(पु)(ट|ऽ|ः), एका अक्षरास एक या. ध्रुवमार्ग.
१× २× ३× ४× ५× ६× ७× ८×

(चत्)(चत्)(पुट)(ऽः) दोन अक्षरांस एक क्रिया. चित्रमार्ग.
१× २× ३× ४×

(चत्चत्)(पुटऽः) चार अक्षरांस एक क्रिया. वृत्तमार्ग.
१× २×

(चत् चत् पुट ऽ ः) आठ अक्षरांस एक क्रिया. दक्षिणमार्ग.
१×

यांत अक्षरांचा उच्चारकाल बदलला नाहीं, म्हणजे लय कायम आहे. म्हणून हा द्रुत–मध्य–विलंबित असा विषयभेद झाला नाहीं. अक्षरांवर जोर कोठें, टाळी कोठें, त्यांत फक्त बदल झाला. तीं स्थानें फुलीनें दाखविलीं आहेत व त्यांचे क्रमांकहि दिले आहेत.

दुसरें उदाहरण पहा. 'नरपति, हयपति, गजपति, भूपति' हें म्हणावयाचें आहे. यांत 'भूऽ' दोन मात्रांचा आहे व इतर सर्व अक्षरें एकेका मात्रेचीं आहेत. म्हणजे एकूण मात्रा सोळा. हें टाळ्या देत म्हणूं. म्हणण्याचा 'वेग' कायम ठेवावयाचा आहे, म्हणजे मात्राकाल व त्यामुळें लय कायम ठेवावयाचा.

(टाळीचें ठिकाण फुलीनें दर्शविलें आहे.)

न र प ति ह य प ति ग ज प ति भू ऽ प ति.
× × × × × × × × × × × × × × × ×

—सोळा टाळ्या, एका मात्रेस एक क्रिया (टाळी). हा ध्रुवमार्ग.

(हें विचित्र वाटेल; प्राचीन काळींहि ध्रुवमार्ग प्रत्यक्ष वर्तावांत नसे असें दिसतें).

न र प ति ह य प ति ग ज प ति भू ऽ प ति—लय कायम आहे, एकूण वेळ
× × × × × × × ×
पूर्वीइतकाच, पण टाळ्या आठ, दोन मात्रांना एक क्रिया. हा चित्रमार्ग.

न र प ति ह य प ति ग ज प ति भू ऽ प ति (ऽ ऽ)—लय कायम आहे, पण
× × × × × ×
टाळ्या सहा. तीन अक्षरांना (मात्रांना) एक टाळी. हा चित्रतर मार्ग. यांत शेवटच्या टाळीला एकच अक्षर मिळालें, दोन अक्षरें कमी पडलीं, कारण अक्षरें सोळा आहेत, व सहा टाळ्यांनां ६ × ३ = १८ अक्षरें हवीं. तिनानें भाग जाण्याइतकीं अक्षरें हवीं, कारण हा तिस्र मार्ग आहे. येथें तिस्र-चतस्रभेद दिसेल.

न र प ति ह य प ति ग ज प ति भू ऽ प ति—लय कायम आहे. चार मात्रांस
× × × ×
एक टाळी. हा वृत्त (वार्तिक) मार्ग.

न र प ति ह य प ति ग ज प ति भू ऽ प ति (ऽ ऽ)— सहा मात्रांस एक टाळी.
× × ×
अर्धषट्चित्र मार्ग, तिस्र. पुन्हां दोन मात्रा कमी पडल्या.

न र प ति ह य प ति ग ज प ति भू ऽ प ति — आठ मात्रांस एक टाळी.
× ×
दक्षिण मार्ग.

न र प ति ह य प ति ग ज प ति भू ऽ प ति (ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ) — बारा
× ×
मात्रांस एक टाळी. षट्चित्र मार्ग. शेवटीं आठ मात्रा कमी पडल्या. त्या शेवटीं अवग्रहचिह्नानें दाखविल्या आहेत. वस्तुतः हीं चिन्हें भूऽ नंतर असलीं तरच उच्चारसौकर्य व सुबकपणा भासेल, पण येथें फक्त कल्पना द्यावयाची आहे. आतां या सोळा अक्षरांऐवजीं | सारेगमपधनिसा'रे' सा'निधपमगरे | एवढे सोळा स्वर म्हणून पहावे. टाळ्या न देतां, जेथें फुली पडणार तो स्वर ' ठसक्यांत ' म्हणून पहावा, म्हणजे मार्गकल्पना पटेल. टाळी आवश्यक नाहीं. तिचें कार्य उच्चार-भेद, स्वरभेद यांनींहि होतें.

म्हणजे लयमान हें मूलतः वर्णोच्चार, स्वरनाद आणि अक्षरकाल यांवरच ठरतें, आणि हातांच्या आघातक्रियेनें तें फक्त बांधिलें जातें हें पटेल. वरील सर्व मार्गांत लयमान एकच आहे, हस्तक्रिया (उच्चारक्रिया) वेगवेगळी आहे.

अक्षरें कमी पडत असलीं तर काल भरून काढण्यासाठीं, अथवा स्वरालंकार वर्णोच्चारांनीं दाखविण्यासाठीं, निरर्थक असे वर्णहि पूर्वी योजीत. ही पद्धति अगदीं सुरुवातीसहि होती; आउ, हाउ, असे उच्चार त्यावेळीं असत. त्यांस स्तोभाक्षरें किंवा ' स्तोभ ' म्हणत. अथवा मूळ

शब्दाचा उच्चारहि बदलीत. जसें 'अग्नये' ऐवजीं 'आग्नोये', 'ओग्नायी' किंवा 'ओवाग्नायी', 'शंस्यो' ऐवजी 'शग्गस्यो' वगैरे. या बदललेल्या उच्चारांस 'स्तोक' म्हणत. स्तोकस्तोभांशिवाय गायन नसे; मात्र तें ठराविक असे, वाटेल त्यानें वाटेल तेव्हां वाटतील तशीं स्तोकस्तोभें वापरावयाचीं नसत.[१७] आजहि हा प्रकार दिसतो; अरे, अरी, हां हां, हो माई, अब असे अर्थरहित शब्द गीतांत पूरक म्हणून येतात, लावणी-पोवाड्यांत, अहो, अहोजी, राया, हो, जी, अन्, आन्, तवां, हे शब्द येतात, हें स्तोभच आहे. 'मंदर' (मंदिर) ऐवजीं मंदरवा, मंदिरवा, पियाऐवजीं पी, पियरा, पिहरवा, ऱ्हस्वाचें दीर्घ-दीर्घाचें ऱ्हस्व, जोडाक्षर फोडून सुटें करणें (धरम, करम, छतर इत्यादि) हें स्तोकच आहे. आणि हीं स्तोकस्तोभेंहि भाषेंत ठरलेलींच आहेत, रूढिनें पक्कीं झालेलीं आहेत, त्यांत स्वातंत्र्य घ्यावयाचें नाहीं. स्तोभांसच पुढें शुष्काक्षर, शुष्क म्हणूं लागले आणि केवळ शुष्काक्षरांवर आधारिलेलेंच गीतहि आलें, जसें 'दिङ्ग्ले झण्टुं जम्बुक जगति य झण्टु दिङ्ले,' 'दिङ्ग्ले जगति यवलति कतेचातितिझ लघु चझल पशुपतिचा', 'दिङ्ग्ले दिङ्ग्ले जगति य वलति क तितिझलकुचझलदिगिनिगि गणपतिचा, चलति क गणपति पशुपति सुरपति चा' वगैरे.[१८] हा प्रकार कमींतकमी क्रिस्तशक १२०० पर्यंत वाढत गेला. त्यावेळीं 'कपाल' नांवाची गीति, नियमानुसारी अशी असे. जसें शाङ्र्गदेव कपालाचें उदाहरणः "झण्टुं झण्टुं | खट्वांगधरं दंष्ट्राकरालं | तडित्सदृशजिह्वं | हौहौहौहौ हौहौहौहौ | बहुरूपवदनं घनघोरनादं | हौहौहौहौ हौहौहौहौ | उँ उँ ऱ्हां रौं हौहौहौहौ | नृमुण्डमण्डितम् | हूंहूं कहकह हूंहूं | कृतविकटमुखम् | नमामि देवं भैरवम् ||"[१९] हें सर्व नादानुसारी आहे, वाद्यसंगीतास योग्य वा पूरक आहे. पण त्यांत वर्णोच्चार व वर्णोच्चारकाल हेंच प्रधान आहे, अर्थ असा नाहीं. आपले चतुरंग व तराने याच परंपरेंतले नव्हेत काय ?

येथें अर्थहानिचा दोष येतो हा मुद्दा उपस्थित होत नाहीं. अर्थपूर्ण गीताचा वर्ताव अर्थहानिकारक असूं नये हें ठीक, पण जेथें बुद्ध्याच अर्थशून्य रचना आहे तेथें अर्थचर्चा कसली ? मुख्य मुद्दा हा कीं वर्णोच्चारानुसारच लयमान ठरतें, आणि हा मुद्दा शुष्कगीतांत (निर्गीतांत) सुद्धां कायमच राहतो. केवळ टाळीनेंच लयकाल ठरतो असें नाहीं !

आतां, शुष्काक्षर जरी झालें तरी तें ऱ्हस्व किंवा दीर्घ ठेवावयाचें तर त्याला कांहीं मर्यादा असणारच, आणि त्या मर्यादा वेगवेगळ्या मार्गांत वेगवेगळ्या पडणार. उदाहरणार्थ दिङ्ग्ले हा शब्द फार दीर्घकालाच्या, उदाहरणार्थ दक्षिण, मार्गांत (आणि त्यांतहि विलंबितलयांत) किती लांबणार ? म्हणून 'दिङ्ग्ले वगैरेंस एकच मात्रा द्यावयाची तर संथ लयांत दक्षिणमार्ग फारसा उचित नव्हे.

हें आजहि दिसून येतें. आजच्या संगीतांत 'त्रक' हा दोन समान लांबीच्या अकारान्त अक्षरांचा वर्ण, शुष्काक्षरबोल म्हणून वापरला जातो. जलद लयांत हें चपखल बसतें, त्र ची एक मात्रा व क ची एक मात्रा. (अथवा अर्धी अर्धी मात्रा). मात्रा कांहीं प्रमाणांत लांबवून त्र ऽ, कऽ हेंहि जमतें. पण यालाहि कांहीं मर्यादा आहेच. फार दीर्घ अकार कसा करणार ? तो त्राऽ, काऽ असा होण्याची – म्हणजे त्याचें वर्णरूप बिघडण्याची भीति आहे. म्हणून 'एक मात्रा' हें प्रमाण जर दीर्घ ठेवावयाचें तर त्र ऐवजीं तिर व क ऐवजीं किट अशीं

अक्षरें वापरितात. तिरकिट यांतील प्रत्येक अक्षराची अर्धमात्रा समजली तर या दोन मात्रा, दीर्घ त्रक या दोन मात्रांऐवजीं वापरितां येतात व त्याहि तिऽरऽ, किऽटऽ अशा दीर्घ करतां येतात. तिरकिट च्या चार मात्राहि मानितां येतील व मानितातहि; पण आपण मार्गकल्पनेशीं जुळणारे कांहीं आधुनिक प्रकार पाहत आहोंत.

म्हणजे असें दिसतें कीं मार्ग ही कल्पना आतां गेली, पण ती कल्पना ज्या कारणांसाठीं ज्या हेतूनें उत्पन्न झालीं तीं कारणें, तो हेतु अजूनहि अस्तित्वांतच असल्यामुळें, त्या कल्पनेचा आविष्कार व परिभाषा हीं बदललीं.

मूळ मात्राकाल, प्रत्येक मार्गांतील मात्राकालाचें प्रमाण, त्या त्या प्रत्येक मार्गांतील द्रुतमध्यविलंबित लयांच्या मात्रांचें मान, त्यांतील एककलद्विकल इत्यादि अंशभाग, त्यांतील समा-स्त्रोतोगता आदि यतींचें परस्पर कालप्रमाण, हें सर्व अक्षरोच्चारकालानें, वर्णांनीं, ठरतें. पण प्रत्यक्षांत तें दीर्घकाल निभावून नेणें फार कठिण, म्हणून हस्तक्रियेच्या साहाय्यानें कालविभाग यथातथ्य साधून लय सांभाळिला जातो. ही साहाय्यक नियामक हस्तक्रिया म्हणजेच कला, आणि तिच्यांतील टाळी–चुटकी वगैरे ज्या सशब्द कला तो पात, हें आपण पाहिलें.

या हस्तक्रिया (कला) पुढीलप्रमाणें होत्या.

अ) पात, पाणि अथवा क्रिया नामक सशब्द कला. ही चार प्रकारची. त्यांचीं नांवें ध्रुवा, शम्या, ताल आणि सन्निपात. त्यांच्या संक्षिप्तसंज्ञा ध, श, ता व सं. (येथें ध्रुवा ही कला आहे, शब्द स्त्रीलिंगी आहे.)

१) ध्रुवा कलेमध्यें चुटकी (च्छोटिका) वाजवून लगेच हात खालीं केला जाई.

२) शम्यामध्यें उजवा हात डाव्यावर मारीत. (ही आजची टाळी).

३) ताल मध्यें डावा हात उजव्यावर मारीत. (डावखोरी टाळी)

४) सन्निपातमध्यें दोन्ही हात उभे समोरासमोर आणून दोहोंची टाळी मारीत. (समोरची टाळी).

आ) कला नामक निःशब्दक्रिया. ही चार प्रकारची. त्यांचीं नांवें आवाप, निष्काम, विक्षेप आणि प्रवेशक, संक्षिप्त संज्ञा अ (आ), नि, वि. आणि प्र.

१. आवापकलेंत हात उभा धरून त्याचीं बोटें वळवीत.

२. निष्काम कलेंत, बोटें वळविलेला हात पालथा करून त्याचीं बोटें सरळ उलगडून धरीत.

३. विक्षेपकलेंत, बोटें पसरलेला उजवा हात उभा करून उजव्या बाजूस फेंकीत. (क्षेप किंवा प्रक्षेप अथवा आक्षेप अशींहि नांवें आढळतात.)

४. प्रवेशक कलेंत हात पालथा धरून त्याचीं बोटें वळवीत.

ध्रुवा शब्द स्त्रीलिंगी आहे, पण इतर सातहि शब्द पुंल्लिंगीच आहेत. क्षेप-प्रक्षेप–आक्षेप हे पर्याय-शब्दहि पुंल्लिंगीच. (ध्रुवास अवाशम्या हा स्त्रीलिंगी पर्यायशब्द आढळतो.)[२०]

कालान्तरानें कलासंख्येंत वाढ झाली. ध्रुवका, सर्पिणी, कृष्णा, पद्मिनी, विसर्जिता, विक्षिप्तिका, पताका व पतिता या आठ नव्या निःशब्द कला दाखल होऊन एकूण कलासंख्या सोळा झाली. पैकीं सशब्द क्रिया फक्त चारच राहिल्या. [२१] हे योग्यच झालें. कारण विराम, द्रुत इत्यादि मात्राभागांची, त्याचप्रमाणें प्लुत या तीन मात्रांच्या कालाची सोय करावयाची आणि वेगवेगळ्या मात्राकालांस 'एक' मानून त्यांवर मार्ग आधारावयाचे, तर लयमान सांभाळिण्यासाठीं हातांच्या निःशब्द हालचाली अधिक प्रकारांच्या होणें अवश्यच आहे.

ठिकठिकाणीं या कला कशा वापराव्या त्याचे नियम आहेत. त्यांत धोरण असें दिसतें कीं, एका कलेंतून दुसरींत अखंड अनायासें जातां यावें. उदाहरणार्थ, 'संताशता', सन्निपात, ताल, शम्या, ताल. (व पुन्हां पुन्हां संताशता). समोर दोन्ही हातांची टाळी वाजवावयाची (सन्निपात), हात दूर करितांकरितां आडवे करून उजवा उताणा-डावा पालथा धरावयाचा, त्यांची डावखोरी टाळी वाजवावयाची (ताल), ती उलटी करितांकरितांच हात दूरहि न्यावयाचे, व आतां उताण्या झालेल्या डाव्या हातावर उजव्या, आतां पालथा झालेल्या, हातानें टाळी वाजवावयाची (शम्या), ती उलटी करितांकरितांच हात दूरहि न्यावयाचे, आतां त्यांची होणारी डावखोरी टाळी वाजवावयाची (ताल), व हात दूर करितांकरितां ते समोर उभेहि करून पुढच्या 'संताशता' या आवृत्तिसाठीं सज्ज व्हावयाचें, हें अखंडतेनें, नियमितपणानें, सहज साध्य आहे. करून पहावें.

(या कलांमध्यें जो ताल, ती एक सशब्द पातक्रिया आहे. 'करतलप्रतिष्ठित' ताल हल्लींचा ताल तो वेगळा, हें स्पष्टच आहे).

येथपर्यंत प्रगति होईतों कांहीं लिपिचिह्नें आलीं विराम (व) द्रुत (द), लघु (ल), गुरु (ग) व प्लुत यांना अनुक्रमें ⌣, ० |, ऽ व ऽ॑ ही चिह्नें दिलीं गेलीं. प्लुताचें चिह्न ऽ॔ असें, ऽ॓ असें ऽ॑ अथवा ऽ॒ असेंहि आढळतें. [२२]

ही जी कला–मार्ग–क्रियांमध्यें वाढतीवाढती प्रगति झाली, ती नाना वर्णोच्चार व त्यांमधील नाना मात्राभाग, नाना ऱ्हस्वदीर्घ, नाना खंड, नाना आघात, यांमुळेंच प्रामुख्यानें झाली असावी; अशा वर्णोच्चारांनीं त्या त्या प्रकारची हस्तक्रियाहि होत गेली असावी; हा तर्क अगदींच गैर म्हणतां येणार नाहीं, आणि विविध भाषा व त्यांचे उच्चार यांचा यांत बराच हात असला पाहिजे हेंहि सयुक्तिक दिसतें. उदाहरणार्थ, ध्रुवा नांवाचीं गीतें आहेत, त्यांचे अनेक भेद–पोटभेद असले तरी त्या प्रत्येकाचे नियम अगदीं ठरलेले आहेत. त्यांपैकीं 'कमललोचना' ही (जगतीछन्दांतील) ध्रुवा पहा;

द्विजगणमुनिगणवर्धिततेजाः, प्रविततकिरणसहस्रपिनद्धः ।
विधूनिततिमिरपटं जगद्दीप उदयति गगनतले आशु सूर्यः ॥

याचे सर्व भाग गावयाचे कसें तें ठरलेलें आहे. याच ध्रुवेचें शौरसेनी प्राकृत भाषेंतील रूप असें आहे:

दिअगणमुनिगणवड्ढिततेओ, पविततकिरणसहस्सपिणद्धो ।

विधुनिअतिमिरपडं जगदीवो उदयति गगणदळे असु सूरो ॥

हें भाषांतर प्रस्तुत लेखकानें केलेलें–करवून घेतलेलें नाहीं, मूळ ग्रंथांतच आहे. (नाट्यशास्त्रम् ३२.२१९), म्हणजे एकाच काळीं हीं दोन्हीं रूपें अस्तित्वांत होतीं, दोन्ही ध्रुवाच, एकाच कमललोचना जातीच्या. दोहोंचे नियम बांधिलेले व ते एकच. पण प्राकृताची दुसरी ओळ संस्कृतच्या दुसऱ्या ओळीबरोबर म्हणून पाहिली तर थोडा क्रियाभेद करावा ही प्रवृत्ति होतेच. विधूनित आणि विधुनिअ, जगद्दीप आणि जगदीवो, आशु सूर्यः आणि असु सूरो यांतील उच्चारभेद जाणवण्यासारखा आहे.

जरा अलीकडचें उदाहरण दिले तर हें स्पष्ट होईल. 'सौभद्र' नाटकांतील प्रिये, पहा रात्रीचा समय सरुनि येत उषःकाल हा – हें गाणें प्रसिद्धच आहे. कोंकणी, म्हणजे गोमंतकीय कोंकणी बोली, या भाषेंत तें असें आहे. [२३]

(बोकंतुर कृष्णप्रभुकृत चंद्रहास नाटकांतील पद, १८८० च्या आधींचें. राग मोहनम्, ताल दादरी).

प्रिये पळें रात्री ती गेल्लि धाव्नू फालें जाल्लें चोयी ।
सुंदरिचो यरुणु दिस्तां । अंधकार भिन्नु धांव्ता ।
थंड थंड वारे येत्तां । मंद जाल्ले दिव्वे ।
नक्षत्र निप्लि म्होणु । पक्ष मधुर शब्द कोनूं ।
वृक्ष सोणु धांव्ता तेन्यू । भक्ष सोदून ।

'प्रिये पहा' या गाण्याशीं तुलना करितां, या (जुन्याच) गाण्याचे उच्चार किंचित् भिन्न आहेत असें निश्चितच जाणवेल; विशेषतः त्यांतील अकार दीर्घ होतात व अकार अधिकहि आहेत असें दिसेल. दोन्ही गाण्यांची चाल एकच आहे. पण जर कोणास वाटलें तर तो या दुसऱ्या गाण्यांतील स्वरलयक्रिया, शब्दांवर अत्याचार न करितां, [२४] कांहीं प्रमाणांत भिन्न दाखवूं शकेल. करून पहावें.

तात्पर्य, भाषाभेदानें वर्णभेद आणि वर्णभेदानें क्रियाभेद होणें हें अगदीं साहजिकच आहे. 'पियाबिन नही आवत चैन' आणि 'प्रियाविण नाहि कांहीं ग चैन' यांची क्रिया पूर्णपणें एक होणारच नाहीं, कांहीं फरक होईलच. [२५] 'भक्तजनोंका संकट छनमें दूर करे' ची क्रिया तंतोतंत होण्यासाठीं 'भक्तजनांचें संकट तुझियां लवहि नुरे' असें करावें लागलें.

लोकभाषा, देशीभाषा अनेक असतात व त्यांत कांहींतरी उच्चाराचा फरक असतो. भाऊ हा शब्द वऱ्हाडांत, खानदेशांत, पुणें प्रांतांत, कोल्हापुरकडे, मालवण–कुडाळ–गोंव्याकडे, वेगवेगळया तऱ्हांनीं उच्चारिला जातो; मुंबईच्या पाठारे समाजांत कित्येकदां भाव् असाच उच्चार ऐकूं येई. याच्या क्रिया वेगवेगळया होणें साहजिक आहे. आणि क्रिया म्हणजे केवळ आघातच नव्हेत, तर स्वरनाद, त्यांचे चढउतार, त्यांच्यामधील सूक्ष्म वर्णालंकार (कला) याहि क्रियाच होत; त्यांमध्येंहि थोडेथोडे फरक असणारच. व हें सर्व एकाचकाळीं एका देशांत अस्तित्वांत असूं शकते.

प्रत्येक देशीभाषा आपापल्या संगीतांत आपापल्या भाषेच्या मोडणीनुसार फरक करिणारच; मग बांधिलेलें, प्रमाणाधार असें, नियमबद्ध, सर्वमान्य संगीत कांहींहि असो.

हेंच भेदरूप वाढत गेलें कीं नानादेशींचें संगीत निश्चित वेगवेगळें भासूं शकतें. असें हें 'देशी' संगीत वाढलें कीं त्यानें सुरुवातीस जो थोडा वेगळा प्रकार दाखविला तो अधिक वाढल्यामुळें, त्यामध्यें मूळचे जे सर्वमान्य संगीतनियम, ते भिन्न झालेसें वाटण्याइतपत अपवाद होतात. आणि मग हे अपवादहि मूळच्या नियमांत दाखल करून घेणें स्वाभाविक आणि अपरिहार्यच ठरतें.

प्राथमिक संगीत, त्यावरून परिष्कृत केलेलें 'प्रमाण–संगीत,' त्याला आढळणारे 'देशी' अपवाद, त्या अपवादांमुळें प्रमाणसंगीतांतील नियमांत मुरड, पुन्हां 'देशी' संगीतांत वाढ, पुन्हां प्रमाण–संगीताच्या नियमांत बदल, अशी ही क्रिया–प्रतिक्रिया चालूंच असणार. परिणामीं नियम सोंपे सोंपे होत जाणार, क्लिष्टता कमी कमी होणार.

'बालम, रे' या उदाहरणांत आपण पाहिलें कीं या गाण्याच्या एवढ्या चारच अक्षरांसहि एक ठराविक मार्ग, उदाहरणार्थ चित्रमार्ग, लाविणें क्लिष्ट होतें. दोन मात्रांस एक अलंकार आपण देऊं शकतों व देतोंहि. पण तेवढ्यानें मार्ग सिद्ध होत नाहीं. मार्ग केव्हां सिद्ध होईल, तर जेव्हां ' बालम रे' पासून अंतींच्या 'सोवन दे रे' पर्यंतच्या संपूर्ण गीतांत व त्यांतील सर्व स्वरक्रियांत, अमुक इतक्या मात्रांना एक अलंकार असें ठराविक होईल तेव्हांच; अथपासून इतिपर्यंत चारचार मात्रांस एक क्रिया ठेवावयाची, चारांहून कमीअधिक मात्रांस नव्हे, तरच तो वृत्त मार्ग होईल, एरव्हीं नाहीं. अर्थात् मार्गानुसारी गीत हें अतिशय जखडिलेंच होणार. कधीं तीन, कधीं पांच, कधीं दीड अशा मात्रांस एक अलंकार घेण्याचें स्वातंत्र्य त्यांत नाहीं. आणि अशा स्वातंत्र्याशिवाय मौज नाहीं; म्हणून मार्ग न पाळणारें गीतहि प्रथमपासूनच अस्तित्वांत होतें. देशीभाषांना तर वर उल्लेखिलेलें स्वातंत्र्य हवेंच, म्हणून ज्यांत मार्ग पाळला जात नाहीं अशीं गीतें देशीभाषांत अधिक. म्हणून त्या इतर गीतांस 'देशी' म्हणूं लागले. मार्गराग, मार्ग (अथवा मार्गी) गीतें, तसे देशी राग, देशी गीतें. 'तालां'त मात्र मार्ग संभाळिणें सुकर आहे हेंहि आपण 'नरपति हयपति' या उदाहरणांत पाहिलें. त्यानुसार होणारे चचत्पुटः, चाचपुटः, पंचपाणि, षट्पितापुत्रकः, सम्पक्वेष्टाकः आणि उद्घट्टक हे ताल, व त्यांचे एककल–द्विकल इत्यादि प्रकार, हेहि नियमबद्धच. ते मार्गताल. जेथें हे नियम जरा डावललेले दिसतील तेथें तो 'देशीताल.' बरेचसे देशीताल देशीभाषेंतील गीतवर्णरचनेवरूनच आलेले असणार, कारण ताल हा छंदानुसारी असतो व छंद हे वर्णानुसारी असतात हेंहि आपणांस दिसलें, अर्थात् देशीतालांची संख्याहि अधिक होणार. [२७]

' मार्गी संगीत '' म्हणून पूर्वीं कांहीं होतें आणि कालान्तरानें तें नष्ट होऊन '' देशी संगीत '' पुढें आलें, व आजचें संगीत हें या देशी संगीतांत मुसुलमानी आक्रमणानंतर कांहीं ढवळाढवळ झाल्यामुळें तयार झालें आहे, अशा समजुती प्रचलित आहेत. परंतु प्रत्यक्ष मूळ ग्रंथ पाहतां त्या समजांस पक्का आधार सांपडत नाहीं. नाट्यशास्त्रम् व दत्तिलम् या ग्रंथांत,

व नाट्यशास्त्रावरील अभिनवगुप्ताच्या टीकेंत, मार्गानुसारी व मार्गविरहित अशा दोन्ही प्रकारांचे गायनवादनप्रकार आलेले आहेत आणि नाट्यशास्त्रांत शेंकडों शौरसेनी प्राकृतांतील गीतें आहेत.[२८] बृहद्देशी या ग्रंथांत प्रथम 'देशी' शब्द आढळतो व देशी शब्दाची त्यांत सुरुवातीस व्याख्याहि आहे; पण त्यांत 'देशी संगीत' हा प्रयोग नाहीं;[२९] आणि मार्गरागहि दिले आहेत. रत्नाकरांतहि दोन्ही प्रकार आहेत आणि 'तें हें जुनें, हल्लीं प्रचारांत नसलेलें, मार्गसंगीत' असें म्हटलेलें नाहीं, 'मार्गदेशीयं' असा प्रयोग आहे. रत्नाकरावरील दोन्ही उपलब्ध टीकांमध्यें तसा उल्लेख नाहीं. यावरून असें वाटतें कीं प्रथमपासूनच देशी गानप्रकार रूढ होते, पुढें देशी गानप्रकारांची वृद्धि झाली तरी मार्गगान अस्तित्त्वांत होतेंच. याच्या प्रक्रियेचा आराखडा वर दिलाच आहे. येथें आपण क्रिस्तीशक १४०० च्या आसपास येतों. त्यानंतरच्या ग्रंथांत मार्गी व देशी हा भेद फारसा येतच नाहीं. जो काय तुरळक उल्लेख येतो, तो केवळ 'नामस्मरणा' पुरताच. पण मार्गसंगीत अजिबात नष्ट झालें असें म्हणण्यास बळकट आधार नाहीं. त्याची ओळख बुजली एवढेंच, आणि ओळख बुजण्याचें कारण, देशी भाषांचा प्रसार व संस्कृताचा कमी कमी वापर हें असावें, हा लेखकाचा तर्क आहे.

तालांत मात्र मार्ग टिकूं शकतो, आणि संगीतमणिदर्पण, संगीतचूडामणि या क्रिस्तीशक ८००–९०० च्या आसपासच्या ग्रंथांत षट्पित्र, चित्रतर, अर्धषट्पित्र हे (पूर्वीच्या ग्रंथांत न आढळणारे) मार्ग सांपडतात. प्रस्तुत लेखकानें वर एका ठिकाणीं दाखविलें आहे कीं मार्ग 'कल्पना' बुजली गेली, पण वेगळया आविष्कारांत, परिभाषेंत मार्ग हे तालामध्यें आजहि आहेतच. उदाहरणार्थ, पुढें आपण कांहीं 'ठेक्यां'चा अभ्यास करणार आहोंत, तेथें असें मत मांडिलें आहे कीं तीनताल हा मार्गी (मार्ग) ताल प्रकार समजतां येईल, आणि त्याचे तिलवाडा, पंजाबी ठुमरी वगैरे आविष्कार हे देशी.

या मतांबद्दल लेखकाचा आग्रह नाहीं, पण तें त्याला सयुक्तिक वाटतें आणि त्यामुळें त्याच्या मनांतील पुष्कळ शंका दूर होतात, एवढें मात्र खरें.

कसेंहि मानिलें तरी आपण भाषाभेदांवरच येतों. संगीत कांहीं कोणी बैठक मारून, संकल्प करून, हट्टाग्रहानें तयार करूं शकत नाहीं. तें 'होत' असतें, नियम मागाहून बसविले जातात. हें जें संगीत 'होतें, घडतें' तें वर्णोच्चारांच्या–स्वरलयांच्या–आधारेंच. म्हणजे पुन्हां आपण स्वरवर्णसापेक्ष लय व लयसापेक्ष स्वरवर्ण याच मूलतत्त्वाशीं येतों.

त्या लयाचें जें नियंत्रणसाधन तो ताल; हस्तक्रियेवर आधारित अशी आघात–अनाघात–वर्णमालिका. तिच्या अनुसार वादनहि होऊं शकेल, तें तालवादन. (डावखोरी टाळी या अर्थाचा 'ताल' शब्द तो हा नव्हे).

अशा या 'ताला'चे दहा प्राण, म्हणजे अवश्य अवयव, मानिले आहेत. ते १) काल, २) मार्ग, ३) क्रिया, ४) अंग, ५) ग्रह, ६) जाति, ७) कला, ८) लय, ९) यति, व १०) प्रस्तारक किंवा प्रस्तार हे होत.[३०] या यादींत कांहीं क्रम विवक्षित आहे असें नव्हे, श्लोक तयार करितांना ते ते शब्द तशा क्रमानें बसले एवढेंच.

या दहा प्राणांपैकीं १) काल, २) मार्ग, ३) क्रिया, ४) कला, ५) लय आणि ६) यति यांची आपण ओळख करून घेतली. सशब्द कला ती क्रिया हें पाहिलें. मात्रेचा अंशभाग ती स्वरगत कला, व हस्तक्रिया तीहि कला असे दोन प्रकार पाहिले. यति म्हणजे लयाचें तुलनात्मक चलन आणि यति म्हणजे एक विशिष्ट खंडस्थान दाखविणारें चलन असे यतिचेहि दोन दोन प्रकार पाहिले.

आतां 'अंग' हा प्राण पहावयाचाचा आहे.

टीकाटिप्पणी : ४. लयपरिमाण—मात्रा, कला, आणि मार्ग

४.१ 'वेद' या वस्तुबद्दल सनातनी, ब्रह्मसमाजीय, आर्यसमाजीय इत्यादि लोकांमध्यें कांहीं आत्यंतिक अभिमानाच्या समजुती आहेत, व तसाच अभिमान इतर 'हिंदू' मध्यें आढळतो. वेद हें जगांतलें पहिलें वाङ्मय, पहिलें ज्ञान, असेंहि मानितात. पण तेंहि खरें-खोटें कोण कसें ठरविणार ? प्रत्येक संस्कृतिला उत्पत्ति-स्थिति-विनाश असतो असें मत ओस्वल्ड् श्पेंग्लर् यानें आपल्या 'दी ऊंटरगांग् देस् व्हेस्टेन्स्' म्हणजे 'पाश्चिमात्यांची अवनति' या पुस्तकांत मांडिलें होतें; तें अनेकांनां अमान्य आहे; तरीहि त्याच्या शेवटीं चीन-ईजिप्त (मिस्र)-भारत-यूरप या चार संस्कृतींचे वसंत-ग्रीष्म-हेमंत-शिशिर दाखविणारा जो ऐतिहासिक कालपट आहे तो लक्षांत घेतां कोणी सांगावें, वेदपूर्व संस्कृती कोणत्या कोठें किती प्रगत होत्या ? म्हणून या चिकित्सेला पायाच नाहीं. दुसरें असें कीं, वेदसंहितेंत काय नाहीं ? 'अमुक अमुक मूलभूत प्रश्न अनुत्तरितच राहणार' इतका खोल तर्कविचार आहे, कांहीं आध्यात्मिक-कांहीं आधिदैविक विचार आहेत, कांहीं सामाजिक चालीरीती दाखविणाऱ्या कथा व उल्लेख आहेत, 'आम्हीं तुम्हांस अमुक देतों, तुम्हीं संतुष्ट होऊन आम्हांला अमुक द्या' असा देवतांशीं रोखठोक देवघेवीचा व्यापार आहे, शंभर वर्षें उत्तम तऱ्हेनें सर्वांनीं मिळून एकत्र जगावें अशी हिंमतीची इच्छा आहे, निसर्गाचीं कौतुकें आहेत, सूक्ष्म विनोद आहे, उत्सव आहेत, आयुधें आहेत, वस्त्रेंप्रावरणें, रथ, घोडे, गाईगुरें आहेत, मद्यपान आहे, जुगार आहे—हा एक सर्वसंग्रह आहे. वेद ज्यांचे, ते जे कोणी लोक होते त्यांचा हा परंपरागत मुखपाठांतील 'ज्ञानकोष' आहे. त्यामध्यें डोकावणारी संस्कृति ही खरोखरच चांगली प्रगत असली पाहिजे. तिच्यांत लौकिक संगीत नव्हतेंच हें म्हणणें आश्चर्याचें होईल ! उत्सव-क्रीडा-द्यूतादि लौकिक विषय मोठ्या चवीनें सेविले जात असतांनां संगीतच काय तें फक्त देवस्तुतिसाठीं, हें मान्य करणें कठिण आहे. (सिमन्कृत 'बाइट्राग्ड त्सूर् केण्ट्निस् देअर् वेदिशेन् शूलेन्' यांत असा विचार आहे).

वेदसंहिता बहुतांशीं छंदोबद्ध आहेत. 'वैदिक' व 'लौकिक' छंद हा भेद पिंगल-सूत्रांत जरी केलेला आहे तरी दोन्ही प्रकारांचे छंद संहितांमध्यें आहेत. वैदिक छंदांत मात्रांचें महत्त्व आहे. २-२-२-२,१,४,१,४ व यानंतर १ किंवा ४ अशा मात्रांमध्यें आठ अक्षरें असलेला अष्टाक्षरी पाद. हे तीन पाद मिळून गायत्री, पांच पाद मिळून पंक्ति, व आठ पाद मिळून महापंक्ति हे छंद होतात. २-२-२-२,२-२-२-४-१-४ व यापुढें १ किंवा ४ मात्रा मिळून अकरा अक्षरें असणारा (अथवा, २-२-२-२-२,२-२,४,१,४ आणि पुढें १ किंवा ४ मात्रा मिळून ११ अक्षरें असणारा) असे ४ पाद म्हणजे त्रिष्टुभ् छंद. परंतु २-२-२-२, २-२-२, ४-१-४-१ व त्यापुढें १ किंवा ४ (अथवा २-२-२-२-२, २-२, ४-१-४-१ व त्यापुढें १ किंवा ४) अशा मात्रांमध्यें अकरा अक्षरें ठेवून जो पाद होतो

तसे चार पाद घेतल्यास जगती छंद होतो. १ किंवा ४, त्यापुढें ४ किंवा १, त्यापुढें ४, त्यापुढें १ किंवा ४, अशा मात्रांमध्यें पांच अक्षरें बसवून जो पाद होईल तसे ४ किंवा ८ पाद मिळून द्विपदाविराज छंद होतो. परंतु लौकिक छंदांमध्यें अक्षरें मोजिलीं जातात. ऋग्वेदसंहिता ७·१०३·३ "पितरं न पुत्रो अन्यो अन्यमुपवदन्तमेति" (दर्दुरसूक्त), यांत उच्चनीच स्वरांची कल्पना आहे; ऋग्वेद १०·१३५·७ मध्यें 'नाळी' नामक वेणुचा स्पष्ट उल्लेख आहे. ऋग्वेद १-८५-१० मध्यें 'वाण' किंवा 'मरुत्' या १०० तारांच्या वीणेचा स्पष्ट उल्लेख आहे; ती गजानें वाजवावयाची, गज 'ईषिका' किंवा 'वेतस्' वेलीचा असून त्याला केंस बांधिलेले असत. 'उखली' हें घनवाद्य, 'पांवा' हें सुषिरवाद्य, 'मृदंग' व 'दुंदुभि' हीं अवनद्ध वाद्येंहि सांगितलीं आहेत.

कृत्तिकांचा काल क्रिस्तीशकापूर्वीं ४००० ते २५०० मानितात. हा तैत्तिरीय संहिता व ब्राह्मण यांचा काल., तैत्तिरीय ब्राह्मणांत ३-४-१४ मध्यें 'तूणव' हें सुषिरवाद्य आहे. ७-५-१ मध्यें 'वाण' आहे. तैत्तिरीय आरण्यकांत १-११-६ मध्यें 'पणव' हें अवनद्ध तालवाद्य आहे. शतपथ ब्राह्मणांत ३-२,४,६ मध्यें नाचगाण्याचा उल्लेख आहे.

सामसंहितेंत देवतास्तुति आहे खरी, तरी सामसंगीताचा उलगडा सामसंहितेवरून होत नाहीं. लाट्यायनाच्या श्रौतसूत्रा (४.२.८) मध्यें पिच्छोरा व काण्डवीणा या 'अपघाटिला' वीणा आहेत. अलाबु, वक्रा, कपिशीर्षा, महा-, शील, या वीणाहि आहेत. (वक्रा व कपिशीर्षा या वीणांसारख्याच वीणा, क्रिस्तीशकाच्या सुरुवातीपासून २०० पर्यंत झालेले जे तमिळ ग्रंथ आहेत त्यांत 'याऴ्' (व्याल?) नांवांनीं सांगितल्या आहेत). कौषीतकी ब्राह्मणांत २९-५ मध्यें नृत्य-गीत-वादित हें 'शिल्पा'चे भाग म्हटलें आहे. या सर्वांचा उपयोग, निदान त्यांच्या ऋग्वेदीय मूळस्वरूपांत तरी, सामसंगीतांत (नृत्या-संहित!) होत असला पाहिजे.

उपलब्ध सामसंहितेचा पूर्वभाग, 'आर्चिक,' यांत फक्त ऋचा आहेत व त्यांनां प्रत्येकीं एकेक साम म्हटलें आहे. उत्तरभाग जो 'उत्तरार्चिक,' त्यांतील ऋचा (सामें) हीं बहुतांशीं ऋक्संहितेच्या ८ व ९ मंडलांतील गायत्री व प्रगाथ या छंदांमधील आहेत. प्रगाथ म्हणजे गायत्री व जगती यांचा मेळ. 'आर्चिका'ला वृत्तदर्पणाचें उदाहरण मानिलें तर उत्तरार्चिक हें 'चीजांचें पुस्तक' म्हणावें लागेल. आर्चिकांतील ऋचांस 'योनी' म्हटलें आहे, कारण त्यांतून 'राग' तयार झाले. किंबहुना 'साम' म्हणजेच स्वरयुक्त छंद, म्हणजेच राग. त्यांत पुनरुक्ति, स्वर लांबविणें इत्यादि क्रियांनां मुभा आहे–पण नियमां-नुसार. कोणत्याहि ऋचेला कोणताहि राग लावावा हें तर नाहींच, पण अमुक ऋचा घेऊन तिला अमुक ठराविक राग लाविला हेंहि नाहीं, तर अमुक रागाची योनि अमुक; म्हणजे शब्द–स्वर–लय हें एकमेळरूपच; असें स्पष्ट आहे. साम हें गावयाचें आहे (गै, प्रगै), गद्य म्हणावयाचें नाहीं.

तर याची माहिती कोठें मिळते? सामवेदाला आरण्यक नाहींच, उपनिषदें दोनः छान्दोग्य व केन (म्हणजे जैमिनीयोपनिषदाचे ४,१८ व २१ हे भाग). त्यांचा येथें कांहीं

उपयोग नाहीं. गौतमकृत धर्मसूत्रें सामवेदांतर्गत म्हणतात, पण त्यांचा विषय वेगळा. सामवेदाचीं ब्राह्मणें पंचविश, प्रौढ अथवा ताण्डय, षड्विंश, सामविधान, आर्षेय, मंत्र, दैवताध्याय, वंश, संहितोपनिषद्, जैमिनीय, व जैमिनीयोपनिषद्. त्यांचीं श्रौतसूत्रें खादिर व लाट्यायन अथवा द्राह्यायण. गृह्यसूत्रें खादिर, गोभिल, गौतम व जैमिनी यांचीं. परंतु त्यांचेहि मुख्य विषय वेगळेच आहेत; उदाहरणार्थ गोभिलकृत गृह्यसूत्रांत नित्यकर्में, संस्कार, श्राद्धादि क्रिया, हा उद्देश आहे. तरीहि कांहीं येथें कांहीं तेथें असें मिळतें स्वर सात होते हें निश्चित; त्यांचीं चिह्नें १,२,३ वगैरे असून हे अंक सामाच्या अक्षरांवर लिहीत. (म्हणजे निदान सामब्राह्मणकाळीं लेखन अस्तित्वांत होतें!) हे अंक अवरोही स्वर दाखवितात असें मत आहे; परंतु तें पूर्ण सिद्ध आहे असें प्रस्तुत लेखकाला म्हणवत नाहीं. १२३४५६७ म्हणजेच पाश्चिमात्य ग्रेट स्टाफ् मधील FEDCBAG हे अनुक्रमें उतरते स्वरनाद, हें म्हणणें आउफ्रेष्ट्चें आहे व तेंच थेओडोर् बेन्फ़ॉयूच्या ' दी हायूमेन् देस् सामवेद ' या ग्रंथांत आहे; पण तें खुल्या मनानें पूर्णपणें मान्य व्हावें असा निश्चित आधार कोठें आहे ? पडद्यांच्या, गजांच्या वीणेवर उतरते स्वर व स्वरमंडळांतील मुक्त तारांवरील स्वर, अथवा वेणूवर बोटें ठेवून एकेक बोट खालून वर असें मोकळें सोडिणें, किंवा कंठगत स्वर छातीपासून 'वर जातो' असा भास होणारी परंपरा, यांची निश्चित तुलनात्मक चिकित्सा कोठें आहे ? 'यः सामगानां प्रथमः स वेणोर्मध्यमः स्वरः' याचा, नेमका प्रत्यय येणारा, निश्चित एकच एक असा अर्थ कोठें दिला आहे ? असे अनेक प्रश्न आहेत व त्यांचीं निःसंदेह उत्तरें मिळत नाहींत. 'बाबावाक्यं प्रमाणं' असाच प्रकार आढळतो. सामाबद्दल लिहिणाऱ्या संगीतलेखकांपैकीं कोणी मूळ ग्रंथांची चौकशी केली काय, हें कळतच नाहीं. मुळेकृत 'भारतीय संगीत भाग १ या पुस्तकांत 'वीणावेणुवादकांची एकत्र सभा भरून 'सारे-ग-मध्यभागीं म-पधनि'असें असावें असा निर्णय झाला' अशा तऱ्हेचें विधान आहे त्याला आधारच नाहीं. कसली सभा, उपस्थित कोण, केव्हां, कशासाठीं याला तिळमात्र पुरावा किंवा उत्तर नाहीं. आपला तर्क हाच मूळसिध्दांत मानिल्यामुळें असे घोर प्रमाद अनेकांनीं केले आहेत. (त्रिश्रुतिक स्वर म्हणजेच एक-दोन-तीन अशांपैकीं तीन क्रमांकाच्या श्रुतिचें स्थान व तोच मायनर टोन, हा देवलांचा तर्क त्यांतीलच.)

हें खरें कीं सामान्तर्गत ब्राह्मणांत सप्तस्वरांचीं नावें षड्जादि नसून क्रुष्ट-प्रथम-द्वितीय-तृतीय-चतुर्थ-पंचम-मंद्र-अतिस्वार्य अशीं आहेत. त्यांच्या शारीरिक सूचना, अनुक्रमें अंगठ्याच्या खालच्या पेऱ्यावर, अंगठ्याच्या टोंकावर, तर्जनीच्या-, मधल्या बोटाच्या-, अनामिकेच्या-, करांगुलीच्या-टोंकावर, करांगुलीच्या खालच्या उंचवट्यावर, असा निर्देश करून होई. (कोठें अतिस्वार्याच्याहि पलीकडे-वर कीं खालीं ? अतिक्रुष्ट हाहि स्वर आहे). याला 'गात्रवीणा' म्हणत; ही खरोखर स्वरलिपि आहे. तिच्यांत एक सप्तक व सात मूर्च्छना आहेत, पण 'ग्राम' नाहींत. या स्वरांचा अवरोही क्रम न मानिण्यालाहि पुरावा नाहीं म्हणून तो मानितांहि येईल. परंतु एवढेंच होतें काय ?-ऋक्प्रातिशाख्य २०० आणि ऋक्प्रातिशाख्य २०९, २१४ यांत अनुक्रमें माण्डूकेय व व्याडि यांचे स्वरविषयक मतभेदहि आले आहेत. शौनकाच्या या ग्रंथावरील भाष्यांत या स्वरांनां 'यम' म्हटलें आहे

व सप्तकांत 'सप्त यमान्तराणि' म्हणजे आठ स्वरांमधील सात अंतरें सांगितलीं आहेत; हे यम अनन्तर म्हणजे एकमेकाला लागून असे अथवा 'पृथक्'हि असतात. हें स्पष्ट आहे. यम हे 'मृदु' किंवा 'तीक्ष्ण' होऊं शकतात असें वाक्य आहे. आणि सर्वांत महत्त्वाचें हें कीं त्यांचीं नांवें षड्जऋषभगांधार इत्यादि दिलीं आहेत; तीं निषादादि नसून षड्जादि आहेत व त्यांचा क्रम आरोही आहे! याज्ञवल्क्यशिक्षेंत हें विशेष दिसतें. आतां या नाना ग्रंथांतील आधींचा कोणता नंतरचा कोणता, अधिक विश्वसनीय कोणता, हा शोध लागला तर कांहीं हातीं लागेल. पण अशा शोधाला लागणारीं अस्सल साधनें तरी कोणतीं व तीं कोठें कशीं मिळणार ?

बरें, ध्वनिबद्दल तरी ऐकमत्य कोठें आहे ? गौतमाचीं न्यायसूत्रें फार उशीरां झालीं म्हणतात; परंतु न्यायसिध्दांत विखुरलेले, अनगड असे वेदकालापासून आहेत हें सर्वमान्य आहे. 'ध्वनि हा नित्य पदार्थ नव्हे; अक्षराचें ऱ्हस्वदीर्घत्व होतें परंतु अक्षराचा खरा मतलब कायम राहतो' असें न्यायमत आहे' (गौतमन्यायसूत्रें १०६.२२२, विश्वनाथ-भट्टकृत न्यायसूत्रवृत्तिः 'प्रागुच्चारणादनुपलंभात् आदावधरादनुपलब्धेः'); तर उलट 'प्रत्येक-वर्णेभ्योतिरिक्तकलश इत्यादि रूपमखंडमेकपदं स्फोटः' हें जैमिनीप्रणीत मीमांसकमत आणि त्याविरुद्ध म्हणजे न्यायाशीं जुळणारें 'शब्दनित्यत्वं कार्यताप्रतीतेः' हें सांख्यमत आहे. हे व असले वाद जुनेच आहेत; लोकायतांचा तर 'नित्य' या कल्पनेबद्दलच संशय आहे व तसाच कांहीं प्रकार बौद्ध व जैन तत्त्ववेत्त्यांचा आहे!*—मग संगीताच्या प्रत्यक्ष 'व्याकरणा'बद्दल छोटीं छोटीं नाना मतभेदाचीं ठिकाणें दिसलीं तर काय आश्चर्य ? त्यांबद्दल खरें खोटें ठरवितांच येत नाहीं. सामगायकांच्या अकरा परंपरा होत्या म्हणतात (त्यांपैकीं नर्मदेच्या उत्तरेकडे राणायनी व दक्षिणेस कौथुमी अशा दोन शिल्लक आहेत), त्या एक-मेकांहून वेगळ्या कशा ? हें केवळ गोत्रांमुळें झालेलें 'घराणें' कीं वर्तावांतील फरक म्हणजे 'बाज' याची चिकित्सा कोणी करीत नाहीं.

मुळेकृत पुस्तकांत सामगायकांचीं छायाचित्रें व दोन सामांचें स्वरीकरण आहे. गायकांचा उल्लेख अशासाठीं कीं 'आम्हीं ˘ दाखविलें तेव्हां द्रविडशास्त्री यांनां पटलें' असें विधान हळूंच मध्यें सोडिलें आहे (तें वरवर पुस्तक चाळितांनां लक्षांत येणार नाहीं असें घातलें आहे); म्हणजे मुळेकृत सिध्दांताची त्या गायकांनां आपल्या परंपरेंतून जाणीव नव्हती असाच अर्थ झाला. छायाचित्रांत सामगायकांच्या हातीं तंबोरे आहेत, खरें पाहतां पडद्यांची (छेडीची अथवा गजांची), किंवा बिनपडद्यांची अनेक तारांची वीणा हवी. तरीहि तंबोरा ही अलाबुवीणा (भोंपळ्याची वीणा) खरीच; व तैत्तिरीय संहितेवरील सायणाचार्यांच्या भाष्यांत (क्रिस्तशक सुमारें ११०० ?) जी 'तुंबरु' वीणा सांगितली आहे, अथवा घोष करिते म्हणून कालिदासाच्या मालविकाग्निमित्रांत (क्रिस्तशक सुमारें ४०० ?) जी

---

* मुद्दा विचारपद्धतिचा आहे. रूढार्थानें 'धर्मा'चा म्हणजे 'पारलौकिक श्रद्धा व मनुष्यानें कसें वागावें याबद्दल मतें व नियम यांमधील नाना पंथांचा विचार ह्या पुस्तकांत सर्वथा वर्ज्य आहे.

'घोषवती ' वीणा आहे, तीच तंबोरा असें म्हटलें तर चूक नव्हे असें धरितां येईल. परंतु या तंबोऱ्यावर जे सा–प–कोमल म हे स्वर, त्यांचा व गायकाच्या प्रथम उद्गीथाचा – ॐकाराचा–संबंध कोणता व तो कोणत्या नियमानें ठरला ? उद्गीथ हें आधारस्वर जो षड्ज त्यांतच हवें असें कोठें सांगितलेलें नाहीं. तो 'ग्रह' आहे, उठावणीचा सूर आहे. तो त्या त्या सामानुसार कांहींहि असूं शकेल. तो जर 'सा' च मानिला तर जें सप्तक चाललें आहे असें तारांनुसार भासेल, त्याहून वेगळेंच सप्तक त्याला 'म' अथवा 'प' मानून भासेल – राग बदलेल. कारण सा म प हेंच प सा (तीव्र) रे, तेंच म (कोमल)नि सा. याची विल्हेवाट कशी लाविली याचा खुलासा कोठेंच नाहीं. असो.

स्वरीकरणें फॉक्स-स्ट्रॅंग्वेज् कृत इंग्रजी पुस्तकांतून घेतलीं आहेत, प्रत्यक्ष ऐकून स्वतंत्रपणें केलेलीं नव्हेत. आणि फॉक्स-स्ट्रॅंग्वेज्ने आपली माहिती मुख्यत: मुळे यांचे विद्यावंत मित्र श्री. आचरेकर यांजकडून घेतली असें आचरेकरांचे चिरंजीव (जे प्रस्तुत लेखकाचे मित्र आहेत ते) सांगतात. फॉक्स स्ट्रॅंग्वेज्नें स्टाफ्लिपि वापरिली आहे व त्यांत ज्या पांच रेघा त्यांपैकीं पहिली रेघ, मध्य सप्तकांतील पांढरी तीन या बाजाच्या पट्टीवरचा स्वरनाद दाखविते (ट्रेबल् क्लेफ्; म्हणजे नाद उंच आहे). यामध्यें मुळ्यांस अभिप्रेत असलेला 'सा' कोठला ? पहिल्या रेघेवर 'सा' धरिला तर पांढरी एक पट्टी 'कोमल ध' होते. त्या पहिल्या रेघेवरच्या 'सा' वर आधारित असें बिलावल सप्तक मांडिलें तर त्यांत पांढरी एक पट्टी (C) वर्ज होते; मग मुळ्यांच्या CDEFGAB चें कसें ? पांढरी एक ला 'सा' मानिल्यास तर उपरोल्लिखित बिलावलसप्तक 'तीव्र ग, तीव्र म, कोमल ध, तीव्र ध, तीव्र नि, कोमल रे, कोमल ग' असें रूपांतरित होईल ! बरें, स्टाफच्या पहिल्या रेघेवर 'सा' मानून, मुळ्यांस अभिप्रेत जें काफीसप्तक तें मांडिलें तर त्यांतहि पांढरी एक पट्टी वर्ज होईल व 'पांढरी एक' ला सा 'मानिल्यास तें सप्तक "तीव्र ग, तीव्र म, प तीव्र ध, तीव्र नि, कोमल रे, तीव्र रे" असें रूपांतरित होईल ! तें राहूं दे. खुद्द फॉक्स्–स्ट्रॅंग्वेज् च्या स्कोअर्वरून जरी वर्तावं पाहिला व तो परंपरामान्य मानिला तरी, त्याचें जें आचरेकरप्रणीत व्याकरण, त्यांत त्रिश्रुतिक स्वर हा मायनर् टोन् हें केवलमतच गृहीत आहे–तो सिद्धांतच बनविलेला आहे. हा स्वर मेजर् टोन्च्या अगदीं लगत–जवळजवळ मेजर टोनच असा आहे. (त्याला "त्रिशंकू सारखा, धड ना तीव्र धड ना कोमल" असें विष्णुशर्मा भातखंडे म्हणतात तें अगदीं अडाणीपणाचें आहे.) या मतानुसार द्विश्रुतिक स्वर हा सेमिटोन् होय. पण हें अभिनव–गुप्ताच्या स्पष्ट विधानाशीं जुळत नाहीं ! उदात्त=चतुःश्रुतिक, अनुदात्त=द्विश्रुतिक व स्वरित=त्रिश्रुतिक असें त्यानें म्हटलें आहे (अभिनवभारती २८.२१); मायनर् टोन् हा स्वरित कसा होईल व त्याचें उदात्तीकरण किती ? मेजर् टोन् उणे मायनर् टोन्, म्हणजे एक कॉमा, इतकें छोटें अंतर उदात्तस्वरित भेद देईल काय ? याचा विचारच कोठें कोणी करीत नाहीं !

प्रातिशाख्यें हीं पाठशालांतील पाठ्यपुस्तकें असें स्थूलमानानें म्हटलें तर चालेल. पदपाठ–संहितापाठ करण्याचे नियम, शब्दांचे, शब्दसंधींचे, वाक्यसंधींचे इत्यादि उच्चार व त्यांमधील भेद, आघाती–अनाघाती उच्चार, हें प्रातिशाख्यांतहि येतें. हा व्याकरण-

विषयाचा उगमच जणूं काय आहे. 'शिक्षा' ग्रंथ प्रातिशाख्यांतहि अंशतः येतात व स्वतंत्रहि आहेत. त्यांमध्यें शब्दांचे आघाती-अनाघाती उच्चार, शब्दावयवांचीं परस्पर ऱ्हस्वदीर्घप्रमाणें, स्वरांचे चढउतार व नादमाधुर्य, हे विचार मुख्य होतात. म्हणजे पाठशालेंतील प्रायोगिक शिक्षणाचा आधार—'प्रॅक्टिकल् गाइड्'-असें शिक्षाग्रंथांचें स्वरूप आहे. तेव्हां प्रातिशाख्यें व शिक्षा हे आधार, व प्रत्यक्ष क्रियांचा अभ्यास हा मालमसाला, यांवरूनच आपलें मत बनवावें लागतें. त्यांत नेमकें हातीं लागणें कठिण असें लेखकाला वाटतें.

'नारदीय शिक्षा' व 'माण्डूकेय शिक्षा' (माण्डूक्य शिक्षा, मांडूकी शिक्षा असेंहि छापलेलें आढळतें!) या पुस्तकांचीं नांवें फार व नेहमीं घेतलीं जातात. माण्डूकेयाचा उल्लेख वर आलाच आहे. 'नारद' हें नांव अनेकांनीं धारण केलेलें आहे. उदाहरणार्थ संगीतमकरंदकार नारद, अष्टोत्तरशतताललक्षणकार नारद इत्यादि. पण हे दोन्ही ग्रंथ प्राचीन नव्हेत. 'काटालोगुस काटालोगोरुम्' अनुसार 'नारदसंहिता' ग्रंथ आहे; पण तो मिळत नाहीं. क्रिस्तपूर्व ५००-६०० मध्यें नारदपुराणसूचि, क्रिस्तपूर्व १५०-१०० मध्यें नारदकृत महाभाष्य, क्रिस्तपूर्व १०० मध्यें नारदकृत योगसूत्रें, क्रिस्तीशक १००-३०० मध्यें नारदस्मृति असे ग्रंथ नमूद असून त्यापैकीं कांहीं उपलब्ध आहेत; हे सर्व नारद वेगवेगळेच असणार. मत्स्यपुराण २५२ मध्यें नारदकृत वास्तुशास्त्राचाहि उल्लेख आहे पण तो केवळ उल्लेखच. या यादींत नारदीय शिक्षेचा उल्लेख नाहीं खरें; परंतु मतंगानें उल्लेख केलेला आहे व अभिनवगुप्तानें अनेक ठिकाणीं वचनेंच उद्धृत करून त्या ग्रंथवचनांचा परामर्शहि घेतला आहे, शिवाय या शिक्षेवर भट्टशोभाकरांचें भाष्यहि होतें म्हणतात. अर्थात् 'नारदीय शिक्षे'च्या अस्तित्वाबद्दल व महत्त्वाबद्दल वादच नाहीं. ही शिक्षा मतंगाच्या आधींची म्हणजे क्रिस्तशक ७०० च्या आधींची हें निर्विवाद. माण्डूकेय शिक्षेबद्दल तसें म्हणतां येत नाहीं.

परंतु लेखकाची शंका (श्रद्धाळूंनीं कुशंका म्हटलें तरी चालेल) अशी कीं, 'नारदीय शिक्षा' नांवानें जें चोंपडें उपलब्ध आहे, ती मूळची नारदीय शिक्षा कीं एकाद्या अभ्यासूची त्या विषयावरची टांचणवही, अथवा अधिक योग्य वाटणारा गुजराती शब्द वापरावयाचा तर 'सन्धारचोंपडी'? पहिलीच अतिशय खटकणारी गोष्ट अशी कीं अभिनवगुप्त या आचार्यानें जीं वचनें उद्धृत केलीं आहेत, त्यांपैकीं अनेक वचनें उपलब्ध चोंपड्यांत सांपडत नाहींत. दुसरें असें कीं सर्व उद्धृत केलेल्या वचनांच्या प्राप्तिस्थळांचे क्रमांक अभिनवगुप्तानें दिले आहेत त्यांपैकीं अनेक क्रमांक चोंपड्याशीं जुळत नाहींत. हा झाला सूर्यजयद्रथन्यायाचा पुरावा. अंतर्गत अन्वय लावूं गेलें तर निदान प्रस्तुत लेखकाचें तरी मत चोंपडीला प्रतिकूल होतें. कारण इतर वेदांगग्रंथ-उदाहरणार्थ पिंगलसूत्रें, शौनककृत प्रातिशाख्य, वेदांगज्योतिष, पतंजलीकृत योगसूत्रें, ईश्वरकृष्णकृत सांख्यकारिका, विशेषतः प्रकर्षानें पाणिनीकृत अष्टाध्यायी-नुसते वरवर पाहिले, त्यांच्यावरील भाष्यें-विवृती-टीका नुसत्या चाळिल्या, तरी मांडणीचा क्रम, सिद्धांत मांडण्याची पद्धति, तर्कशुद्धता इत्यादींवर फार कटाक्ष असलेला ठळकपणें नजरेंत भरतो. 'शिक्षा' हा प्रायोगिक क्रियेसाठीं आधार,

म्हणून त्यांत जरा संदिग्धपणा क्षम्य मानिला, तरी एक किमान अपेक्षा राहतेच. ती कोणत्याहि अर्थानें या उपलब्ध चोपड्यांत पुरी होत नाहीं. कोठें काय सांपडेल त्याचा नेम नाहीं. स्पष्ट विधानें विरळच. संदिग्धता फार, विवरण नाहीं, विवरणाचा पोकळ थाट मात्र आहे. श्रध्दाळु भाबडेपणा आहे. इतर जुन्या ग्रंथांतील श्लोक क्रमांकांत आले आहेत (जसें 'योजनानां सहस्रं तु शनैर्गच्छेत्पिपीलिका' इ०), विषयाला सर्वस्वीं गैरलागू असा पाल्हाळ आहे आणि मुख्यमुख्य मुद्यांचा परामर्षच कमी आहे. सप्तकहि सारेगमपनिध अशा क्रमाचें आहे! 'गांधारग्राम सांगितला आहे' याची तारीफ सांगतात, पण तो एका श्लोकांतच आटोपला आहे; त्या श्लोकाचा अर्थ नक्की ठरणें कठिण आहे. शिवाय; सामांतर्गत इतर ग्रंथांत श्रुतिश्रुत्यंतरें नाहींत तीं येथें आहेत; तें ठीक समजूं; परंतु "अमुक स्वर अमुकाची श्रुति घेतो किंवा अमक्याची श्रुति अमक्याला मिळते" अशा तऱ्हेची भाषा आहे; ती मात्रा पार्श्वदेवकृत 'संगीतसमयसारा'च्या आधीं म्हणजे क्रिस्तशक सुमारें ११०० च्या आधीं सांपडत नाहीं हें कसें? मतंगानें ही भाषा वापरली आहे ती नारदीय शिक्षेचा श्लोक म्हणूनच, अवतरणांत. परंतु त्यांतहि 'हा गांधारग्राम स्वर्गलोकांत वापरावा किंवा वापरिला जातो, भूतलावर नाहीं, असें नारद म्हणतो' किंवा हा गांधारग्राम स्वर्लोकापासून उत्पन्न झाला (भूलोकाज्जायते षड्जः इ०) असें नारद म्हणतो (संगीतरत्नाकरः–प्रथमः स्वरगताध्यायः) हें पौराणिक दृष्टिचें विधान आहेच!

तें कसेंहि असोः नारदीय शिक्षेचा व प्रचलित संगीताचा मेळ दाखविणारीं मतें हल्लीं ऐकूं येतात तीं तरी कितपत बरोबर आहेत? प्रस्तुत लेखक अभिनवगुप्ताला फार मानितो. तर्कचिकित्सा, स्पष्ट प्रतिपादन–उपपादन, सरळ मांडणी, यांत त्याची बरोबरी करणारा टीकाकार विरळाच; संगीतटीकाकार जे सिंहभूपाल–चतुरकल्लिनाथादि ते त्याच्या जवळपासहि पोहोंचूं शकत नाहींत. 'शुष्कवादांत आम्हांला पडावयाचें नाहीं,' 'वाळू चावून कांहीं फायदा नाहीं,' 'हें मत आम्हाला रुचत नाहीं' असें जागजागीं सत्तकीनंतर सांगणारा तो एकटाच आहे! असा अभिनवगुप्त नारदीयशिक्षेच्या उद्धृत भागावर लिहितांना म्हणतो कीं 'कोकिलो वक्ति पंचम' इति सुतरामनुपपन्नम्! तेंहि बाजूला ठेवूं; पण जेथेंजेथें नारदीय शिक्षेचा परामर्ष त्यानें घेतला आहे तेथें तेथें बहुधा त्याचा शेरा शेंवटीं असा पडलेला आहे कीं हें केवळ सामोपयोगी, म्हणून, म्हणून मुनींनीं (भरतानें) स्वीकृत केलें नाहीं! हें फार महत्त्वाचें आहे. यांतून स्पष्ट निष्कर्ष असा कीं, १) सामसंगीत पुरातन व नारदीयशिक्षा हा (मूळ?) ग्रंथ त्याचा एक आकरग्रंथ हें खरें, पण २) 'भरतमुनिप्रणीतं नाट्यशास्त्रम्' मधील संगीतविषय आणि सामसंगीत–विषय यांत कांहीं असा फरक आहे कीं त्यांची मूलचिकित्साच वेगवेगळया वळणांची होते.

अर्थात्, जर आपल्या प्रचलित संगीतविषयाचा धागा नाट्यशास्त्राकडे पोंहोचतो, तर तो सामसंगीताकडे साक्षात् पोंहोंचणार नाहीं तर दूरान्वयानें पोहोंचेल. म्हणून सामसंगीत हें कितीहि प्रगत असो, त्यामध्यें 'गांधर्व-गान' या परंपरेचें 'आपलें' संगीत हें फक्त बीजरूपानेंच दिसणार, हा निष्कर्ष.

परंतु 'बीजरूप' यांत 'प्राथमिक मानव,' 'पहिला उद्गार,' 'प्रथम चारच स्वर होते' इत्यादि निराधार भाकड भारूड अभिप्रेत नाहींच नाहीं.

— ही टीप विस्तृत झाली पण अनेक कारणांनीं आवश्यक वाटली. लेखकाची दृष्टि, त्याची विचारपद्धति व त्याचा ग्राह्याग्राह्यविवेक येथें स्पष्ट होईल. ज्यांना हें पटत नाहीं त्यांच्याशीं वाद नाहीं. खरोखर चुका असतील तर त्या समजल्या तर उत्तम.

४. २ भरतमुनिप्रणीतं नाट्यशास्त्रम्' च्या काळाबद्दल मतभेद आहेत. पं. हरप्रसाद शास्त्रींच्या मतें हा काळ क्रिस्तपूर्व २०० च्या आसपास आहे, तर मॅक्डॉनेल्च्या मतें क्रिस्तीशक ५००-६०० आहे. काणे यांनीं साधक-बाधक छाननी करून हा काळ क्रिस्तीशक ३०० च्या नंतर नाहीं असें ठरविलें आहे. त्या ग्रंथाबरोबरच कोहल, वात्स्य व धूर्तिल यांचेहि ग्रंथ तयार झाले असावे असें त्यांचें मत आहे. हा ग्रंथ भरतानें स्वतः तयार केलेला नाहीं हें पहिल्या दोन व शेंवटच्या दोन अध्यायांत दिसतेंच. (मात्र हे अध्याय भाकड कथांचे आहेत.) काणे यांचे मत तर आहे कीं भरत या व्यक्तिस ऐतिहासिक अस्तित्व होतें असा पुरावा नाहीं. या नाट्यशास्त्राची परंपरा जुनीच आहे व तसें ग्रंथांत दिसतेंहि, पण आधींची मांडणी उपलब्ध नाहीं. (प्रस्तुत लेखकाला मौज वाटते कीं, रत्नाकरांत अनेक ग्रंथकारांचे हवाले आहेत त्यांत भरत हें नांव कोठेंतरी आहे, पण ते इतर ग्रंथ कोठें आहेत ? नंतरच्या ग्रंथांतहि हाच प्रकार. उदाहरणार्थ अहोबल (क्रिस्तीशक सुमारें १६००) मारुतीचें नांव घेतो; त्यापुढेंहि शिवमत, हनुमन्मत आदि मतें सांगितलीं जातात, ते आधार कोणते व तीं मतें कोणती ? 'विष्णुशर्मा' आपल्या (क्रिस्तीशक सुमारें १९१३) शिष्यांस सांगतात कीं कोणी विचारिलें तर आमचें मत 'इंद्रप्रस्थमत' म्हणून सांगत चला. हा काय प्रकार आहे ? जो ग्रंथ आज उपलब्ध आहे, सर्वमान्य आहे, उत्तम दर्जाचा आहे, ज्याच्या टीकेस अभिनवगुप्त व त्याच्या आधींचे विद्वान् चिकाटीनें प्रवृत्त झाले, तो एका बाजूस पडला, आणि ज्यांचा ठावठिकाणा नाहीं अशीं केवळ नांवें घेतलीं गेलीं, हें काय आहे ?) असो. या ग्रंथावरील नान्यदेव (नान्यभूपाल) कृत भरतभाष्यटीका (सुमारें तेरावें शतक) पुण्याच्या भांडारकर इन्स्टियूटमध्यें आहे ती अगदीं तोकडी व खंडित आहे. अभिनवगुप्ताची टीका बहुतांशीं उपलब्ध आहे. तिची तारीफ वर केलीच. अभिनवगुप्ताचा बहराचा काळ, काणे यांच्या मतें, क्रिस्तीशक ९९०-१०२० चा.

४. ३ नाट्यशास्त्रम्, २८.७; आतोद्यविधि. (गेयाधिकार).

४. ४ छन्दोगतत्वादेव मात्राशब्देन लघ्वक्षरमुच्यते। (कलानिधि टीका, प्रबंधाध्याय ४.२३५). इतकी स्पष्ट व्याख्या दुसऱ्या संगीतग्रंथात नाहीं. पहा. मात्राशब्देन तत्रोक्तनियमपरिमाणमुच्यते। ... पंचलघ्वक्षरं तदेव द्विगुणं तद्विगुणं क्रमेण मार्गत्रयं आविर्भावयति। तेन मात्रासंज्ञा कर्तव्येति नाशंकनीयम् (अभिनवभारती ३१.७).

४. ५ प्रस्तुत लेखक हें गणित पुढीलप्रमाणें करितो.

भास्कराचार्यकृत सिध्दान्तशिरोमणि, मध्यमाधिकार—

"योऽक्ष्णोर्निमेषस्य खरामभागः स तत्परः, तच्छतभाग उक्ता —

त्रुटिः, निमेषैर्धृतिभिश्च काष्ठा; तत्त्रिंशता सद्गणकैः कलोक्ता ॥ १६ ॥

त्रिंशत्कलाऽऽर्क्षीघटिका, क्षणः स्यान्नाडीद्वयं, तैः खगुणैर्दिनंच ।

गुर्वक्षरैः खेन्दुमितैः असुः, तैःषड्भिः पलं, तैर्घटिका खषड्भिः ॥ १७ ॥

स्याद्वा घटीषष्टिरहः, खरामैर्मासो दिनैः, तैर्द्विकुभिश्च वर्षम् ।

क्षेत्रे समाद्येन समा विभागाः स्युश्चक्रराश्यंशकलाविलिप्ताः ॥ १८ ॥"

निमेषः = जितेंद्रियपुरुषस्य नेत्रपक्ष्मपातकालः । राम = ३ः दाशरथी राम, भार्गवराम, बलराम. श्रुत = १००. धृति = १८. आर्क्षी = नाक्षत्रीय. (आधार = रंगनाथकृत वासनाभाष्य (मितभाषिणी) व पं. मुरलीधर ठाकूर, ज्योतिषाचार्य, यांची प्रभावासना टीका)

यानुसार पुढील कोष्टक तयार होतें.

१०० त्रुटि = १ तत्पर	१ दिन = ६० घटिका
३० तत्पर = १ निमेष	१ घटिका = ६० पल
१८ निमेष = १ काष्ठा	१ पल = ६ असु
३० काष्ठा = १ कला	१ असु = १० गुरु (दीर्घ) अक्षरें उच्चारिण्यास लागणारा काल
३० कला = १ नाक्षत्रीय घटिका	
२ नाक्षत्रीय घटिका = १ क्षण	
३० क्षण = १ दिन	

आतां, १ दिन = २४ तास, १ तास = ६० मिनिटें, १ मिनिट = ६० सेकंद.

म्हणून ४५ निमेष = १ असु, २१६०० असु = १ दिन = ८६४०० सेकंद.

म्हणून १ त्रुटि $\frac{१}{३३७५०}$ सेकंद

१ निमेष = $\frac{४}{४५}$ सेकंद.

शिवाय,

१ असु = ४ सेकंद

१ गुर्वाक्षरोच्चारकाल = $\frac{२}{५}$ सेकंद.

(मात्र निमेषांत, पांपणी लवण्यास, 'जितेंद्रिय' पुरुषच कां सांगितला कळत नाहीं. अशा पुरुषाची पांपणी तो इच्छा करील तेव्हां व तेवढीच लवणार).

कांही संगीतग्रंथांत, ८ क्षण = १ लव, ८ लव = १ काष्ठा, ८ काष्ठा = १ निमिष, ८ निमिष = १ कला, ४ कला = १ अणु, अणुद्रुत अथवा विराम, २ अणु = १ लघु असें मिळतें. हें कोष्टक लघुपाशींच थांबतें, त्याचा उपयोग नाहीं. पण वरील हिशेबांत १ गुरु = $\frac{२}{५}$ सेकंद हें माप मिळालें, तें वापरिलें आणि १ गुरु = २ लघु असें मानिलें, तर १ गुरु = $\frac{२}{५}$ सेकंद, १ लघु = $\frac{१}{५}$ सेकंद, १ अणु = $\frac{१}{२०}$ सेकंद, १ कला = $\frac{१}{४०}$ सेकंद व १ निमिष = $\frac{१}{३२}$ सेकंद असें होतें. हा फरक फारच मोठा आहे. शिवाय निमेषाः पंच विज्ञयाः। किंवा निमेषाः पंच, मात्रा स्यात् । यानुसार येथें मात्रा म्हणजे ऱ्हस्वाक्षरोच्चार-काल $\frac{५}{६४}$ सेकंद ठरतो तें पटणारें नाहीं. (या लौकिकी कला काष्ठा निमेषश्च स्मृता बुधैः ।

न सा तालकला ज्ञेया ह्यन्येषां तालगा कला। नाट्यशास्त्रम् ३१.२ घनवाद्यविधिः, हें यासाठींच म्हटलें कीं काय ? पण तो नियम वरील कोष्टकास लावावा लागेल. मात्र येथें आपण वरील कोष्टक आणि येथलें कोष्टक यांचा एकत्र विचार केला, तो कदाचित् सयुक्तिक नसेल). भास्कराचार्यांच्या ग्रंथावर अधिक विश्वास ठेविणेंच श्रेयकर वाटतें.

वराहमिहिरानुसार गणित :-

२ त्रुटि = १/२ निमेष, २ अर्धनिमेष = ४ त्रुटि = १ निमेष, १५ निमेष = १ काष्ठा, ३० काष्ठा, = १ कला, ३० कला = १ मुहूर्त, ३० मुहूर्त = १ अहोरात्र, १५ अहोरात्र दिवस = १ पक्ष, २ पक्ष = १ महिना, ६ महिने = १ अयन, २ अयनें = १ वर्ष. (वराहमिहिर).

१ अहोरात्र = २४ तास = २४ × ६० मिनिटें = २४ × ६० × ६० सेकंद.

१ मुहूर्त = १ १/४ तास = ७५ मिनिटें, १ कला = २ १/२ मिनिटें = १५० सेकंद.

१ काष्ठा = ५ सेकंद, १ निमेष = १/३ सेकंद, १ त्रुटि = १/१२ सेकंद.

' निमेषाः पंच, मात्रा स्यात् ' म्हणून १ मात्रा = १ २/३ सेकंद.

' निमेषः, पंचमात्रा स्यात् ' असें वाचिल्यास १ मात्रा = १/१५ सेकंद.

हीं दोन्ही मापें भास्कराचार्यांच्या गणितावरून अथवा नाडीच्या ठोक्यांच्या ठोकताळयावरून केलेल्या तर्काशीं जुळत नाहींत. १ २/३ सेकंदाची मात्रा दीर्घ होते व १/१५ सेकंदाची ऱ्हस्व होते. शिवाय आजच्या वर्तावाच्या (मध्यलयाच्या ऱ्हस्वाक्षरोच्चारकालाच्या) अनुभवाशींहि हें विसंगत होतें.

म्हणून वर प्रथम केलेलें गणितच ग्राह्यतम वाटतें.

४.६ निमेषाः पंच विज्ञेया गीतकाले कलान्तरम्। अथवा पाठभेदानें, निमेषाः पंच मात्रा स्यात् मात्रायोगात् कला स्मृताः। नाट्यशास्त्रम् ३१.४.

मात्र भास्कराचार्यांच्या कोष्टकानुसार सरळ काढिलेला गुरुकाल ३/५ सेकंद येतो, एका गुरुचे दोन लघु आणि एका लघुची एक मात्रा मानिली, तर मात्रा ३/१० सेकंदाची म्हणजे वरील ४/९ च्या जवळजवळ निम्मी होते हें जुळत नाहींच. बरें १/५ सेकंदाची मात्रा मानिली तर निमेष, नाट्यशास्त्रानुसार, १/२५ सेकंदाचा म्हणजे भास्कराचार्य–कोष्टकावरून वर काढिलेल्या निमेषाच्या दुप्पट होतो. पण मध्यलयांत जवळजवळ अर्ध्या सेकंदास एक उच्चारसुकर ऱ्हस्वाक्षर हें अनुभवास पटतें म्हणून ४/९ सेकंद = १ मात्रा हा त्यांतल्यात्यांत मानिण्यासारखा निष्कर्ष ठरतो.

कांही ग्रंथांत, शंभर कमलपत्रें एकावर एक ठेवून त्या सर्वांस तीक्ष्ण कांट्यानें एकदम आरपार भेदिण्यास जेवढा काळ लागतो तेवढा एक क्षण असें आढळतें. हें भाकड आहे. कमलपत्रें कशीं ? किती जाड ? त्यांच्या शिरा काढावयाच्या काय ? न काढिल्यास चवड दाबून धरावयाची कीं कसें ? कमलपत्रें किती कोंवळीं–ताजीं म्हणजे पातळ व भेदिण्यास सुलभ ? कांटा कोणता व कशा प्रकारचा ? याचा यांत कांहीं विचारच नाहीं.

याच्या उलट टोंकाला जाण्याची हल्लीं एक प्रवृत्ति आहे. संगीत नाटक 'अकादमी' (?) या संस्थेकरवीं सुचविलें गेलें होतें कीं मात्राकाल हा मेट्रोनोम्च्या ठोक्यांवर सांगावा व तसा पाळावा; तशीं नोटेशनें करावीं. सध्यां स्वस्तांत स्वस्त मेट्रोनोम्ला सुमारें १०० रुपये पडतात. सामान्य कलावंत तो घेईल कीं तबलाजोडी घेईल ? आणि असें माप पाळणार कोण ? याचा विचार केलेला दिसत नाहीं. आपलें लयमापन केवळ व्यक्तिसापेक्ष आहे व तेंच आपल्या मोनोफोनिक संगीताला योग्य आहे. वृंदवादनाची गोष्ट वेगळी.

४. ७ छंदशास्त्रावरील सर्वांत जुना उपलब्ध ग्रंथ पिंगलकृत छन्दःसूत्रम् (व प्राकृतछन्दःसूत्रम्), याचा काळ क्रिस्तपूर्व सुमारें ३०० मानितात. त्यांत द्रुत, विरामांचा आढळ नाहीं. विराम हा फार उशीरां आलेला दिसतो, सुमारें क्रिस्तशक १०००–११०० मध्यें. द्रुत मात्र पुष्कळच आधीं आला, नाट्यशास्त्रांत आहे. जेथें छंद, तेथें लघुची मात्रा हें मात्र रत्नाकरांतहि सांपडतें. (४, ६३–६५). मात्रा, कला, लघुर्लं इत्यादिशब्दैर्मात्रोच्यते (सुधाकरटीका). छ, प, च, त, द हे मात्रागण, ६, ५, ४, ३, व २ मात्रांचे. त्यांच्या प्रस्तारानें होणारे गण ते रति-, काम-, बाण-गण, त्यांवर आधारिलेलीं गीतें (प्रबंध) तीं मात्रैला व गणैला. हे एलाप्रबंध. यांत विराम नाहीं. तालाध्यायांत हें आहे. संक्षिप्त संज्ञा सर्व तेथेंच आहेत. प्लुताचें चिह्न, रेफयुक्त गुरु असें आहे, तो कधीं ऽ असा, कधीं ऽ तर कधीं ऽ̆ असा छापलेला आढळतो (छापखान्यानुसार). प्रस्तुत पुस्तकांत ˘ विराम, ऽ̆ गुरु म्हणून ऽ̆ ही गुरुविरामाची (९ विरामांची) खूण मानिली आहे व प्लुतास 3 हें चिह्न ठेविलें आहे. ही पद्धति मीनप्पा व्यंकप्पांची आहे.

४. ८ हल्लीं मध्यलय हा द्रुताच्या दुप्पट व सावकाश व विलंबिताच्या निमपट सावकाश हें प्रमाण फारसें आढळत नाहीं, व विलंबित हा अतिविलंबित आणि द्रुत हा अतिद्रुत झाला आहे.

४. ९ कलाऽऽतोद्याऽऽत्मना न विषयतया । ततो विस्तीर्णः कलानां कालकृतो विलंबितादि कालभेदसंपादकः (अभिनवभारती २९, ३१). मात्रा कला लघुर्लः स्यात्तद्गणा-श्छपचास्तदौ । (रत्नाकर ४. ६३).

४. १० बिन्दुरेककलो ज्ञेयः कम्पितश्च कलाद्वयम् । गतागतप्रवृत्तो यः स प्रेंखोलित इष्यते । नाट्यशास्त्रम् २९.३८)

४. ११ त्रिविधा सा च विज्ञेया त्रिमार्गनियताद्बुधैः (नियमा बुधैः)। चित्रे द्विमात्रा कर्तव्या वृत्तौ (वृत्ते, वार्तिके) सा द्विगुणा स्मृता। चतुर्गुणा दक्षिणे स्यादित्येवं त्रिविध कला। (नाट्यशास्त्रम् ३१.३;४)

४. १२ या प्रसिद्ध गाण्याचे कांहीं विचित्र उच्चार प्रचलित आहेतः बाल, मुरे मोरे मनके, चीते होवन देरे । वगैरे. मूळ अर्थ असा आहे–हे लाडक्या (बालम), माझ्या मनासारखें (मनकी जीत) होऊं दे, हे प्रिय (पिहरवा) मित्रा (मीत), अहो सदारंग, (सदारंगजी), परदेशाला जाऊं नका, (ना जावो) मला सुखानें झोंप येऊं द्या. (सदारंग, जिनजाडं वगैरे नव्हे).

४.१३ हे मार्ग क्रिस्तीशक ८००–९०० च्या आसपासच्या संगीतमणिदर्पण व संगीतचूडामणिमध्यें आहेत.

४.१४ कालः परिच्छिद्यते आवापादिक्रियया सा कला। (अभिनवभारती ३१).

४.१५ आदौ द्वे गुरुणी यत्र लघु च प्लुतमेव च। स विज्ञेयः प्रयोगज्ञैस्तालश्चच्चत्पुटश्रयः। (१०); चतुरश्रस्तु विज्ञेयस्तालश्चच्चत्पुटो बुधैः। (८); आदौ गुर्वक्षरं ज्ञेयं लघुनी गुरु चैव हि। त्र्यश्रः स खलु विज्ञेयस्तालश्चाचपुटो बुधैः। (९) इत्यादि. (नाट्यशास्त्रम् ३१). सुधाकरटीकेंत स्पष्ट विवरण आहे.

(चंचुपुट, चंचपुट इत्यादि शब्द कांहीं जण वापरितात. तें निराधार आहे).

४.१६ भेदान्तरं त्र्यश्र्यस्याह। सम्पकेष्टा(ष्ट)क इति। संज्ञामात्रमेतदित्याह। सम्पका इष्टताला (ष्टका) अत्र इति। सम्पकेष्टक इत्यक्षराणीत्येके। अन्ये पाकश्चात्र मिश्रित इति। (अभिनवभारती) ३१'२१. मिश्रा गीतांगसंयुक्ता ज्ञेया ह्युद्धट्टकादयः। नाट्यशास्त्रम् (३१'२३).

४.१७ सामवेदाचीं जीं ब्राह्मणें आहेत त्यांत स्तोकस्तोभें लिहून ठेविलेलीं आहेत.

४.१८ नाट्यशास्त्रम् ३१.९७, १०१, १०६. अशीं कित्येक उदाहरणें आहेत.

४.१९ हें व इतर कपालें रत्नाकराच्या प्रबंधाध्यायांत सांपडतील.

४.२० शम्या, अवाशम्या असें लिहितात त्याला आधार सांपडत नाहीं. या कलांचें वर्णन दत्तिलम् ११८–१२१ मध्यें व सिंहभूपालानें सुधाकरटीकेंत उत्तम केलें आहे.

४.२१ ध्रुवका सर्पिणी कृष्णा पद्मिनी च विसर्जिता। तथा विक्षिप्तिका चैव पताका पतिता च सा।–अष्टोत्तरशततालक्षणम्, मणिदर्पणः इत्यादि.

४.२२ प्रस्तुत पुस्तकांत ऽ हा गुरुविराम व 3 हा प्लुत असें लिहिलें आहे.

४.२३ हा उतारा प्रस्तुत लेखकानें विविधज्ञानविस्तार मासिकांतून अनेक वर्षांपूर्वी घेतला होता. मासिकाचें वर्ष आठवत नाहीं. हें नाटक किर्लोस्करांच्या सौभद्र नाटकाच्या आधींचें आहे. सौभद्राचे पहिले तीन अंक १८.११.१८८२ ला, व पुढचे दोन मिळून संपूर्ण नाटक मार्च १८८३ मध्यें रंगभूमिवर आलें. (मुजुमदारकृत किर्लोस्कर).

४.२४ पण अकार, देशीभाषेंतहि किती लांबवावा याला मर्यादा आहे. विमल अ। ऽऽऽऽ। ऽऽऽऽ। धरनिकटिंमोऽऽ। हहा ऽऽ। ऽऽऽ पा। ऽऽऽऽ। पी। यांत तो फारच लांबला. (असें हल्लीं ऐकूं येतें).

४.२५ बाइ प्रियाविण नाहिं कांहिं ग चैन, कैसें करूं मी हें मन वगैरे. ना. सी. फडकेकृत अल्ला हो अकबरमध्यें हें भाषांतर वाचिल्याचें स्मरतें.

४.२६ तबकडींत राग सावेरी छापला आहे.

४.२७ देशीतालसंख्या कमीतकमी १०८ आहे. ती २६० पर्यंतहि सांगितली जाते. त्यांत नवल नाहीं. पण त्या त्या तालांचें स्वरूप, त्यांचे वर्ण, खंड वगैरे सर्व आज

निश्चित सांगतां येत नाहींत. कोठें कोणी सांगतात ते कल्पनेनें केलेले आहेत. त्यांचे लहेरेसुद्धां माहीत नाहींत. त्यापेक्षां केवळ नोंद घेऊन पुढें जाणेंच बरें.

४. २८ नाट्यशास्त्राचा ३२ वा ध्रुवाध्याय व त्यांतील जाति हें सर्व शौरसेनी प्राकृतगीतांनींच खच्चून भरलेलें आहे. उलट रत्नाकरांतील दुसऱ्या रागविवेकाध्यायांतील सर्व गीतें संस्कृतांत आहेत! एकहि प्राकृत गीत नाहीं. आणि नाट्यशास्त्रांतील गीतांस ध्रुवागीतें म्हटलें आहे. या ध्रुवा पांच प्रकारच्या; ध्रुवा, परिगीतिका, मद्रकं, चतुष्पदा या त्यांच्या 'वस्तु.' त्या ध्रुवा नानासंस्थानसंश्रयाः म्हणजे वेगवेगळया स्वरसप्तकांच्या आहेत. त्यांच्या कला सांगितल्या आहेत, पदवर्ण, समाप्ति, विदारी म्हणजे खंडस्थानें ठरलेली आहेत. गीतांत ज्या अंगाचा छंद असेल तशी वृत्ति ठेवावी असें म्हटलें आहे. त्या सताल निबिध्द, छंदानुसारी, रंजक (तानि तानि तु रंजयेत्) अशा वर्णन केल्या असून त्यांचें गान, रक्तं समं श्लक्ष्णमलंकृतंच, सुखं प्रशस्तं मधुरं च असें असावें असें सांगितलें आहे. रागदारीचीं लक्षणें याहून काय वेगळीं आहेत? पण उलट रत्नाकरांतील पांच ग्रामराग, पांच तऱ्हेच्या गीति, उपराग, राग, भाषाजनकराग, भाषा, विभाषा, अन्तरभाषा यांचें फक्त वरवरचें वर्णन आहे व रागांग–भाषांग–क्रियांग–उपांगराग हें सर्व देशीरागतयाप्रोक्तं असें असूनहि संस्कृतांत आहे; त्यांचें नोटेशन् आहे तें कांहीं उत्कृष्ट वाटत नाहीं. (उदाहरणार्थ, "मालवा. धाधाधारि सामागामा गारीमाधा पाधाधानी धासासा." "द्राविडी. गासागामा धाधा पामा धाधा गास निधाधास गासनि धापनिमागा मनिधा." – यांत काय बोध घ्यावयाचा?) अर्थात् तेंहि मुळांत उत्कृष्टच असणार. पण मुद्दा हा कीं, भरतकालीन "मार्गी संगीत," "जातिगायन" कदाचित् कंटाळवाणें किंवा कदाचित् दुर्बोध झालें व नष्ट होऊन त्याऐवजीं "देशीसंगीत" "देशीराग" आले, ही जी सर्वसाधारण प्रचलित समजूत, तिला कितपत आधार आहे?

प्रस्तुत लेखकाची धारणा पुढीलप्रमाणें आहे. १) लौकिक संगीत हें सामसंगीता-इतकेंच प्राचीन होय, पण सामसंगीताचा शास्त्रविचार केला गेला तसा लौकिकाचा केला गेला नाहीं. २) सामसंगीताची घाटणी व लौकिकाची घाटणी ही कांहीं प्रकारें वेगळी असूं शकेल. ३) मार्गानुसारी तें मार्गी, जसे मार्गराग, मार्गताल. ४) पूर्णतया मार्गानुसारी नसून देशीभाषांनुसारी उच्चारभेदांस प्रमाण मानणारें तें देशी. ५) एकाचकाळीं लौकिक व सामसंगीत चालू होतें, व तसेंच एकाच काळीं मार्गानुसारी रागताल व देशी रागताल अस्तित्वांत होते व तो प्रकार अजून आहेच. ६) ब्रह्मप्रोक्त, मोक्षदायक, देवगंधर्वांच्या प्रीतिसाठीं तेंच फक्त 'मार्गी' हें शार्ङ्गदेवाचें म्हणणें चूक आहे.

४. २९ 'नानाविधेषु देशेषु जन्तूनां सुखदो भवेत्। १), देशेदेशे प्रवृत्तोऽसौ ध्वनिर्देशीति संज्ञितः। २), स्वर्यते देशभाषायाम्..। ६), अबला – बालगोपालैः क्षिति-पालैर्निजेच्छया, गीयते सानुरागेण स्वदेशे देशिरुच्यते॥ १३), निबद्धाश्चानिबद्धश्च मार्गोऽयं द्विविधो मतः। आलापादि (?) निबद्धो यः स च मार्गः प्रकीर्तितः॥ १४)' म्हणजे यांतहि 'मार्ग' आहेच! नियमबद्ध आलापांचें गीत तें "देशी मार्गगीत." त्यांत पुन्हां चित्रादि

मार्ग, मध्यमा, मत्सरीकृता, षड्जमध्यमा, गांधारी वगैरे जाति आहेतच.(१८४). म्हणजे नवें काय ? व जुनें काय काढून टाकलें ?

४. ३० 'कालो मार्गः क्रियांगाणि ग्रहो जातिः कला लयाः । यतिः प्रस्तारकश्चेति तालप्राणा दश स्मृताः । हा रत्नाकर ५ मधील श्लोकच इतर ग्रंथांत आहे.

५. अंगकल्पना आणि अंगप्रमाणें

अंग म्हणजे भाग, किंवा अवयव अथवा अंश. लयाचें ' अंग ' म्हणजे जो लयकाल ठरविलेला असेल त्या कालाचे अंशात्मक भाग किंवा त्याच्या गुणित पटी. अक्षरोच्चारकाल म्हणजे एक मात्रा हें आपण स्वरसापेक्ष लयाचें माप ठरविलें. त्याचे अंशभाग म्हणजे अर्धी मात्रा, पाव मात्रा, इत्यादिक. यांस पूर्वी ' कला ' म्हणत हें आपण पाहिलें, जसें एककल, द्विकल मात्रा इत्यादि. ही भाषा आतां नाहीं. या मात्रेसच अगदीं पूर्वी लघु म्हणत; दोन मात्रांचा काल तो गुरु, त्यांत दीर्घाक्षर उच्चारावयाचें. तीन मात्रांचा काल तो प्लुत; अर्धमात्रा कालास पुढें द्रुत म्हणूं लागले आणि त्याच्या अर्ध्यास, म्हणजे पाव मात्रेस, विराम म्हणूं लागले व अर्थात् द्विकल, चतुष्कल या शब्दांची त्या संदर्भांत गरज राहिली नाहीं, हेंहि आपण नोंदिलें विराम (अथवा अणु किंवा अणुद्रुत), द्रुत, लघु, गुरु, प्लुत, हीं सर्व लयाचीं ' अंगेंच ' आहेत. तीं मात्रा या स्वरसापेक्ष प्रमाणावर आधारिलेलीं असल्यामुळें त्यांनां ' स्वरांगें ' म्हणतात.

त्याचप्रमाणें, टाळीच्या कालावर आधारिलेलेंहि लयाचें स्वरनिरपेक्ष माप आपण पाहिलें, आणि पूर्वी त्याला ' लघु ' हेंच नांव होतें याचीहि आपण दखल घेतली. टाळी व हातांच्या इतर सशब्द व निःशब्द क्रिया, या सर्व ' कला, '–मात्र हालचालींच्या, स्वरांच्या नव्हेत,–व त्यांतल्या-त्यांत सशब्द क्रियांस पात, पाणि अथवा क्रिया म्हणत हें कळलें. एक (स्वर) मात्रा नांवाचा लघु व एक टाळीचा लघु हे ज्यांत समान कालाचे, तो ध्रुव मार्ग; त्याचा विशेष उपयोग नाहीं; पण दोन (स्वर) मात्रांस, चार (स्वर) मात्रांस, आठ (स्वर) मात्रांस अशी एकेक टाळी ठेविली तर त्या त्या ठिकाणीं टाळीचा लघु दोन, चार, आठ अशा मात्राकालाचा मानीत व त्या त्या प्रकारांना चित्र, वार्तिक, दक्षिण असे ' मार्ग ' म्हणत, हें कळलें.

अक्षरोच्चार जलद–साधारण लांबीचा–सावकाश करावा तसा द्रुतमध्यविलंबित लयप्रकार होतो, आणि त्यानुसार वरील लयांगांचें परस्परप्रमाण जरी कायम राहिलें, तरी मूळ मात्रा अथवा टाळीचा लघु या मापाची लांबीच कमीअधिक करितां येई, व त्यांतहि समा, स्रोतोगता इत्यादि चलननियमन म्हणजे यति होई, हेंहि आपण पाहिलें, आणि शिवाय मूळ मध्यलयाची प्रमाणमात्रा पूर्वी सुमारें ½ सेकंदांची असावी हा तर्क केला.

टाळीच्या 'लघु'कालानुसार टाळीचे म्हणजे आघातांवर आधारिलेल्या स्वरनिरपेक्ष लयमानाचे, अंशभाग व गुणितभाग होणारच; ती हस्तक्रियेचीं, तालांचीं 'अंगें', म्हणून त्यांस 'तालांगें' म्हणतात.

असा आढावा घेऊन आपण स्वरांग व तालांग असे 'लयांगांचे' दोन प्रकार केले. स्वरांगाचें आधारमान जें मात्रा, तो स्वरांगलघु, आणि तालांगाचें आधारमान जो टाळीकाल, तो तालांगलघु. तालांगलघु आणि स्वरांगलघु एकाच मापाचे असतील तर ध्रुवमार्ग. तो संगीतांत विशेष उपयोगी ठरला नाहीं. छंदांत मात्र तसें होऊं शकतें. तालांगलघु हा स्वरांगलघुच्या दुप्पट असेल तर तो चित्रमार्ग. हा संगीतांत उपयोगी होतो. म्हणजे दोन मात्रांस एक टाळी हें कमींतकमी उपयुक्त मान. तेथें दोन मात्रांचा तालांगलघु.

अर्थात् तालांगदृष्टिनेंच केवळ पाहिलें तर सहा मात्रांचा प्लुत, चार मात्रांचा गुरु, एक मात्रेचा द्रुत आणि अर्धमात्रेचा विराम होतो. हेंहि पुढें छंदांत आलें. येथील प्लुतगुरुलघुद्रुत-विराम हे तालांगाचे होत हें लक्षांत घ्यावें. तीन, दोन, अर्धी व पाव टाळी असा त्यांचा (एक= लघु यानुसार) हिशेब आहे.

पुढें देशीभाषेंतील वर्णोच्चारांनुसार गीतव्यवहार अधिक वाढला, किंवा वर्णिला गेला, तेव्हां अर्धमात्रेच्या उच्चारासहि संगीतांत महत्त्व येणें साहजिक होतें. (याचीं उदाहरणें आपण पूर्वीं पाहिलींच). या अर्धमात्रेस म्हणजे 'विरामा'स हरघडीं अर्धें म्हणणें जरा विचित्र वाटलें गेलें असावें. तेव्हां देशीभाषेंतील एक ऱ्हस्वाक्षर (जें जरा छोटें असतें) जेवढ्या कालांत उच्चारिलें जातें तेवढ्या कालासच ' एक मात्रा ' हें नांव आलें असावें. यानुसार स्वरांगें अशीं होतात :

विराम, अणु अथवा अणुद्रुत = १ मात्रा, द्रुत = २ मात्रा, लघु = ४ मात्रा, गुरु = ८ मात्रा आणि प्लुत = १२ मात्रा. पूर्वीच्या दुप्पट प्रमाण, कारण मूळ मात्रामाप निम्में झालें.

अर्थात् या नवीन मांडणीनुसार तालांगें अशीं होतील कीं एक टाळीकाल जो तालांगलघु, त्याच्या मात्रा सामान्यतः ४; म्हणजे चार देशी अक्षरांस (देशी मात्रांस) बहुधा एक टाळी. यावरून तालांगाचे इतर विरामद्रुतगुरुप्लुतहि होतील.

अशी मोजणी जेव्हां प्रचारांत आली, तेव्हां तालाची कला, मार्ग वगैरेंचा स्पष्ट विचार करण्याचें प्रयोजन राहिलें नाहीं. चार मात्रांची टाळी ठेवा, आठ मात्रांची टाळी ठेवा असें म्हणतां येऊं लागल्यावर ध्रुव-चित्र वगैरे मार्ग लक्षांत ठेवितो कोण ? (आणि देशीगीतांत सतत एकप्रमाणाचे अलंकार राहत नाहींत याचेंहि उदाहरण आपण पाहिलेंच).

या मांडणीनुसार स्वरांग-तालांगांचें कोष्टक पुढीलप्रमाणें होतें.

	अंगनाम	स्वरांग (१ ऱ्हस्वाक्षरकाल = १ मात्रा = १ विराम, हें प्रमाण धरून)	तालांग (१ टाळीकाल = १ तालांगलघु हें प्रमाण धरून)	चिह्न
१	कला *	१/१६ मात्रा	१/६४ टाळी	..
२	चतुर्भाग	१/४ ,,	१/१६ ,,	.
३	अणु, अणुद्रुत अथवा विराम	[१] ,,	१/४ (पाव) ,,	◡
४	द्रुत	२ ,,	१/२ (अर्धा) ,,	O
५	द्रुतविराम	३ ,,	३/४ (पाऊण) ,,	Ŏ
६	लघु	४ ,,	[१] ,,	|
७	लघुविराम	५ ,,	१ १/४ (सवा) ,,	ĭ
८	लघुद्रुत	६ ,,	१ १/२ (दीड) ,,	°/|
९	लघुद्रुतविराम	७ ,,	१ ३/४ (पावणेदोन),,	˘°/|
१०	गुरु	८ ,,	२ ,,	S
११	गुरुविराम	९ ,,	२ १/४ (सवादोन),,	S̆
१२	गुरुद्रुत	१० ,,	२ १/२ (अडीच) ,,	°/S
१३	गुरुद्रुतविराम	११ ,,	२ ३/४ (पावणेतीन),,	˘°/S
१४	प्लुत	१२ ,,	३ ,	3
१५	प्लुतविराम	१३ ,,	३ १/४ (सवातीन),,	3̆
१६	प्लुतद्रुत	१४ ,,	३ १/२ (साडेतीन),,	°/3
१७	प्लुतद्रुतविराम	१५ ,,	३ ३/४ (पावणेचार),,	˘°/3
१८	लघुप्लुत, काकपाद अथवा क्रौंचपाद	१६ ,,	४ ,,	+

* येथें जो कला शब्द आहे त्याचा अर्थ, एका विरामाच्या कला १६ एवढाच.

वरील कोष्टकांत ◡, ०, ।, ऽ या ज्या खुणा आहेत त्या जुन्याच आहेत. त्या परस्परांशीं एकावर एक अशा जोडून वरील अठरा खुणा झाल्या, मात्र त्यांत ॱ, ॱ, + हीं चिह्नें पूर्वीचीं नव्हेत. आणि ꣸ या जुन्या प्लुतचिह्नाऐवजीं 3 हें अधिक सोंपें व संदेह टाळणारें चिह्न वापरिलें. [१]

एवढीं अंगें मानिल्यावर आतां मार्ग वगैरे भाषा प्रचारांत ठेविण्याची फारशी आवश्यकता उरली नाहीं. याचा अर्थ असा नव्हे कीं, मार्गच नष्ट झाले. उदाहरणार्थ वरील कोष्टकच पहा. ४ मात्रास एक तालक्रिया, म्हणजे हा जुना वार्तिक (वृत्त) मार्ग झाला. तसें मोजिणें आतां अवश्य नाहीं येवढेंच.

म्हणजे, इतकीं मोठ्या संख्येचीं स्वरांगें व तालांगें उभीं केलीं याचाच अर्थ असा कीं मार्गकल्पनेनेंच नवें रूप धारण केलें ! ही एक उत्क्रान्तिच होय. जुनें तत्त्व नाहींसें झालें नाहीं, तपशीलाचा फरक झाला. तो कशामुळें असेल याचा अंदाज आपण बांधिलाच आहे.

या नव्या प्रकारानें काय साधिलें आणि काय गमाविलें याचा जरा विचार करूं.

साधिलें तें हें : परिभाषा सुटसुटीत झाली. क्रिया व परिभाषा यांचा परस्परसंबंध ताबडतोब समजेल असें झालें. एक तऱ्हेचा सुसूत्रपणा आला. कितीहि परिमाणाचा मात्राभाग सांगतां येऊं लागला, जसें पाऊण विराम = तीन चतुर्भाग, बत्तीस मात्रा = दोन काकपदें, वगैरे. मार्गकल्पनेंत एक तऱ्हेचा बंदिस्तपणा होता, हें 'बालम, रे' या उदाहरणांत दिसलें. सर्वत्र एकाच मात्राभागाची अलंकार-क्रिया करावयाची तर बांधिल्यासारखें होतें; आतां 'बा' ला लघुविराम, 'ल' ला द्रुतविराम, अशी मात्राभागांच्या भाषेंत-स्वरांगांत-हवी ती वांटणी वर्णितां येऊं लागली. म्हणजे पंचकल-त्रिकल हेंहि सांगण्याची गरज राहिली नाहीं. एकूण क्रिया हवी तशी वळणांवळणांची असली तरी ती सोंप्या परिभाषेंत सांगणें साध्य झालें.

गमाविलें कांहींच नाहीं. पण एक जो महत्त्वाचा फरक झाला त्यामुळें कांहीं नुकसानी होण्याचा संभव उत्पन्न झाला, आणि त्या नुकसानीचा परिणाम आज लेखकाला हरघडीं आढळतो. वरील कोष्टक, तालांगाची रांक वर्ज करून अथवा स्वरांगाची रांक वर्ज करून वाचितां येतें. म्हणजे स्वरांग व तालांग यांचा अतूट संबंध जो मुळांत आहेच आहे, आजहि आहे, तो स्पष्ट नजरेसमोर येत नाहीं. पूर्वीची मार्गकल्पना जर ठेविली असती तर तालांगाची रांक लिहिली गेली नसती. ध्रुवमार्ग हवा ? तर तालांगलघु एका विरामास एक ठेवा; चित्रमार्ग हवा ? तर तालांगलघु एका द्रुतास एक ठेवा. कोष्टक वृत्तमार्गांत आहे. दक्षिणमार्ग हवा ? तर तालांगलघु एका गुरुस एक ठेवा; असें म्हटलें गेलें असतें. दोन्ही रांकांचा परस्परसंबंध कायम नजरेसमोर राहिला असता. स्वरांगाचें महत्त्व राहिलें असतें.

पण तालांगकोष्टक आतां अलग पाहतां येऊं लागलें. मूलतः चार मात्राक्षरांस एक विराम हा एक टाळी-काल, लघु, हें खरें; पण एकदां टाळीकाल ठरला कीं त्याचीं अंगें, स्वरनिरपेक्ष अशीं, सांगतां येऊं लागलीं. म्हणजे टाळी या क्रियेचें महत्त्व वाढलें. तें स्वरनिरपेक्ष असल्यामुळें टाळीचा काल मोजावा यापेक्षां 'टाळीचा आवाज ऐकावा' ही प्रवृत्ति वाढली. परिणामीं, लघु

हा एक काल आहे हें विसरलें जाण्याची, आणि केवळ टाळीचा आवाज, त्याचा एक क्षणच, हाच लघु, असें मानिलें जाण्याची भीति उत्पन्न झाली. आणि त्यामुळें मात्रा म्हणजे अमुक इतका काल हीहि जाणीव कमी होऊन, हस्तक्रियेचा अमुक भाग म्हणजे मात्रा, असा; आणि नंतर हस्तक्रियेचा अमुक एक आवाज व त्याचा क्षण ती मात्रा, असें समजलें जाण्याचें भय आलें. तसा उद्देश नव्हता, पण तो एक धोका आज प्रत्यक्षांत आला आहे. 'धा,' 'धीं' वगैरे क्षणिक आवाज, आणि त्यांचे क्षण, हेच मात्रा आहेत अशी समजूत जागजागीं दिसते. इतकेंच नव्हे तर (उदाहरणार्थ) तबल्याच्या एका 'धा'च्या काळामध्यें सहा अक्षरें, सहा स्वरालंकार, सहा वर्ण उच्चारिले, म्हणजे सहा मात्रा ठेविल्या (अथवा सहा मात्रांस एक 'धा'चा काळ ठेविला), याऐवजीं, 'धा' ही मात्राच मानिल्यामुळें, 'एका मात्रेंत सहा मात्रा घेतल्या' असे कांहीं विचित्र व हास्यास्पदच नव्हे तर कल्पनांचा गोंधळ करणारे शब्दप्रयोग होऊं लागले आहेत! त्यामुळें आपली लयकल्पना, तालकल्पना, मात्राकल्पना हे सर्वच कांहीं तिरपगडें होऊन बसलें आहे. म्हणून पुस्तकाच्या आरंभींच लिहिलें कीं या कल्पना दिसतात तशा बालबोध नाहींत, व पुनः-पुनः त्या आपणांस घांसूनपुसून स्वच्छ ठेवावयास हव्या. वस्तुतः हें सर्व अगदीं सोंपें आहे, पण अवघड केलें गेलें आहे! म्हणून प्रस्तुत लेखकास सोंपेसोंपे मुद्देसुद्धां पाल्हाळानें, कंटाळवाणें वाटेल इतक्या दीर्घ चिकित्सेखोरपणें, लिहावे लागत आहेत.

असो. तात्पर्य काय, कीं तालांग सुटें करिण्याच्या कल्पनेमुळें टाळीकालाचेंहि कालमान स्वतंत्रपणें सांगतां येऊं लागलें आणि त्यानुसार अक्षरोच्चारकाल ठरवितां येऊं लागला. संगीत व्यक्तिसापेक्ष, म्हणून टाळीकालहि व्यक्तिसापेक्षच सांगितला आहे; तो दोन प्रकारांनीं. पहिला प्रकार आधीं पाहूं. तो प्रत्यक्ष टाळीवरच आधारिलेला आहे.

४ टाळीकालांचें एक काकपद. काकपदाचें माप ५ विपलें असें दिलें आहे. त्यावरून सेकंदांच्या भाषेंत लयमान ठरवितां येईल.

६० विपल = १ पल, ६० पल = २४ मिनिटें.

म्हणून ६० विपल = २४ सेकंद, १ विपल = $\frac{२}{५}$ सेकंद.

म्हणून १ काकपद = ४ लघु (टाळीकाल) = २ सेकंद.

१ लघु = ४ मात्रा = $\frac{१}{२}$ सेकंद, एका सेकंदांत २ टाळया.

१ मात्रा = $\frac{१}{४}$ लघु = $\frac{१}{८}$ सेकंद, एका सेकंदांत ८ अक्षरें.

पूर्वी भास्कराचार्यांच्या कोष्टकावरून आपण मध्यलयाची मात्रा $\frac{४}{९}$ सेकंदाची ठरविली; जवळ जवळ अर्ध्या सेकंदाची. आतां ती $\frac{१}{८}$ सेकंदाची म्हणजे पूर्वी ठरविलेल्याच्या पावपटीची दिसते. $\frac{१}{८}$ सेकंद म्हणजे मात्रा हें जर द्रुतलयप्रमाण मानिलें तर आतां मध्यलयाची मात्रा पाव सेकंदाची, म्हणजे पूर्वी ठरविलेल्याच्या निमपट होईल. तेव्हां पूर्वी काढिलेलें माप आतां काढिलेल्या मापाशीं जुळत नाहीं, आतांचा लय जलद–दुप्पट जलद–ठरतो.

पण हेंहि अनुभवास पटतें; अर्ध्या सेकंदाची टाळी, हात दमेल एवढी जलद नव्हे व हात यंत्रवत् चालेल एवढी सोईची आहे, तिच्या कालांतराकडे अवधान द्यावें लागणार नाहीं,

हें पटतें. पण हें जरा 'द्रुतच' वाटतें. उलट, 'पशुपति शिवहर' वगैरे आठ ऱ्हस्व अक्षरें एका सेकंदांत सहज तोंड न दुखतां व वर्णोच्चार न लांबवितां म्हणतां येतात हें अधिक पटतें.

वरील दोन्ही गणितांपैकीं अमुक एक चूक असें म्हणणें कठिण, म्हणून आपण समन्वय करून असें म्हणूं कीं या दोन्ही आडाख्यांनुसार मात्रा, म्हणजे एका ऱ्हस्वाक्षराचा काल, हा कमींतकमी $\frac{१}{८}$ सेकंदाचा दिसतो व टाळीचा काल जास्तींत जास्त $\frac{४}{९} \times ४ = \frac{१६}{९}$, जवळजवळ २, सेकंदांचा दिसतो.

लयमान ठरविण्याचें दुसरें साधन म्हणजे नाडीचे ठोके. नाडीचा एक ठोका पडण्यास सुरुवात होऊन पुढचा ठोका पडेपर्यंतचा जो एक काल, तो नाडीकाल. अशा एका नाडीकालामध्यें कमींतकमी तीन व जास्तींतजास्त नऊ अक्षरें उच्चारितां येतात अथवा उच्चारावींत असें सांगितलें आहे. हें झालें अर्थात् स्वरांगप्रमाण. आणि या प्रकाराचेंच तालांगप्रमाण स्वतंत्रपणें दिलेलें आहे तें असें कीं एका नाडीकालांत जलदांत जलद अशी एक टाळी होते अथवा व्हावी, व सावकाशांत सावकाश टाळी अशी कीं तीन नाडीकालांत एक बसेल. आतां याचा हिशेब करूं. निरोगी मनुष्याची टाळी दरमिनिटास ८० ते १२० वेळां उडते, म्हणजे दरसेकंदाला $१\frac{१}{३}$ ते २ वेळां उडते; अर्थात् नाडीकाल सामान्यतः $\frac{3}{४}$ (पाऊण) सेकंद ते $\frac{१}{२}$ (अर्धा) सेकंद असतो. यावरून पुढील 'मर्यादा' सांगणारें कोष्टक मिळतें.

नाडीकाल $\frac{3}{४}$ सेकंद		नाडीकाल $\frac{१}{२}$ सेकंद	
यांत ३ अक्षरमात्रा मात्राकाल $\frac{१}{४}$ सेकंद म्हणून लघुकाल = ४ मात्राकाल = १ सेकंद	यांत ९ अक्षरमात्रा मात्राकाल $\frac{१}{१२}$ सेकंद म्हणून लघुकाल = ४ मात्राकाल = $\frac{१}{3}$ सेकंद	यांत ३ अक्षरमात्रा मात्राकाल $\frac{१}{६}$ सेकंद म्हणून लघुकाल = ४ मात्राकाल = $\frac{२}{3}$ सेकंद	यांत ९ अक्षरमात्रा मात्राकाल $\frac{१}{१८}$ सेकंद म्हणून लघुकाल = मात्राकाल $\frac{२}{९}$ सेकंद
यांत १ टाळी म्हणून लघुकाल = $\frac{3}{४}$ सेकंद म्हणून मात्राकाल $\frac{3}{१६}$ सेकंद		यांत १ टाळी म्हणून लघुकाल = $\frac{१}{२}$ सेकंद मात्राकाल $\frac{१}{८}$ सेकंद	
यांत $\frac{१}{3}$ टाळी म्हणून लघुकाल $\frac{९}{४}$ सेकंद मात्राकाल $\frac{९}{१६}$ सेकंद		यांत $\frac{१}{3}$ टाळी म्हणून लघुकाल $\frac{3}{२}$ सेकंद मात्राकाल $\frac{3}{८}$ सेकंद	

यावरून मात्राकाल कमींतकमी $\frac{१}{१८}$ सेकंद व जास्तींतजास्त $\frac{९}{१६}$ सेकंद, व लघुकाल कमींतकमी $\frac{१}{६}$ सेकंद व जास्तींतजास्त $\frac{९}{४}$ सेकंद; असें होतें. अथवा एका सेकंदांत जास्तींतजास्त १८ अक्षरें व कमींतकमी $\frac{१६}{९}$, जवळजवळ २ अक्षरें. एका सेकंदांत जास्तींतजास्त ६ टाळया व कमींतकमी $\frac{४}{९}$, जवळजवळ अर्धी, टाळी. (सावकाशांत सावकाश, सुमारें दोन सेकंदांची टाळी).[२]

या मर्यादा ठरतात. त्या द्रुतादि तारतम्य पाहतां ठीक वाटतात, आणि आतांच वर 'समन्वयानें' पाहिलेला मर्यादांचा आडाखा यांत बसतो.

हें संदिग्ध वाटतें, कारण तें व्यक्तिनिष्ठ आहे.[३] आपण टाळीच्या सोईवर, नाडीच्या ठोक्यांवर, आधारिलेलीं लयप्रमाणें, घड्याळांतील माप कोणतें दाखवितात एवढेंच पाहिलें. पण घड्याळाचें मान हें यंत्रगत, व्यक्तिनिरपेक्ष आहे, हें ध्यानांत येईलच. ज्याअर्थी व जोंवर संगीत हें व्यक्तिनिष्ठच आहे, यंत्रानें नियंत्रित केलेलें नाहीं, तोंपर्यंत व त्याअर्थी लयमान–संगीताचा मुख्य व अविभाज्य भाग-हें व्यक्तिनिष्ठच असणें साहजिक व योग्य आहे.

टाळीच्या क्रियेची सहजता हा मुद्दा सांगितलाच. नाडीच्या ठोक्यांचें तसेंच आहे. प्रकृतिमान, शरीराची व मनाची स्वस्थ किंवा उत्तेजित अवस्था, इतर परिस्थिति, यांनुसार नाडीचे ठोके कमीजास्त होतात; स्वस्थ नाडी सावकाश चालते तर उत्तेजित नाडी जलद. त्याच मनःप्रकृतींच्या अनुरोधानें व्यक्तिचा संगीतवर्तावहि कमीअधिक उत्तेजित स्वरूपाचा राहील; म्हणजे त्याचा चित्तव्यापार कमीअधिक अंतर्मुख–बहिर्मुख (प्रवृत्तिपर–निवृत्तिपर)[४] होऊन त्याचा वर्णोच्चारकाल जो सहजगत्या होतो तोहि कमीअधिक दीर्घतेचा होईल; स्वस्थचित्त, अंतर्मुख, निवृत्तिपर वृत्तिमध्यें मनुष्य संथ उच्चार करील; तर उत्तेजित, बहिर्मुख, प्रवृत्तिपर, वृत्तिमध्ये त्याचाच उच्चार जलद होईल. म्हणून नाडीचा ठोका आणि मात्रा–लघु यांची सांगड घालणें यांत एक निश्चित धोरणदृष्टि आहे.

हल्लीं कोठें कोठें एका सेकंदाची एक मात्रा अशा तऱ्हेचीं विधानें ऐकूं येतात; इतकेंच नव्हे तर तसें प्रमाणीकरण करण्याचा कांहीं संस्थांचा विचार दिसतो; संगीत नाटक 'अकादमी'[५] नांवाच्या सरकारी संस्थेनें याला थोडी चालनाहि दिली आहे. यांत कांहीं आक्षेपार्ह आहे असें नव्हे, पण वर जसा एक केवळ संगीताशींच संबंधित असा निश्चित तर्कविचार दिसतो तसें कांहीं या प्रमाणीकरणांत आहे काय ? तसें करणें आपल्या परंपरेशीं सुसंगत आहे काय ? आणि यांत्रिक प्रमाणीकरण केल्यावर, तें प्रत्यक्षांत पाळिलें जाईलच हें कोण पाहणार ? असे प्रश्न येतात. पाश्चिमात्य संगीतांत एकसाथ अक्षरशः शंभरएक वाद्यें वाजतात त्या ठिकाणीं असें प्रमाणीकरण करण्यांत तथ्य आहे, पण तेथेंहि वाद्यवादनाचा 'नेता' हातवाऱ्यांनीं लयांगें सांभाळीतच असतो, इतकेंच नव्हे तर द्रुतमध्यविलंबित प्रकार करितांना प्रत्येक नेत्याचें स्वतःचें कांहीं वैशिष्ट्य दिसतें.[६] असो.

प्रथमपासून आपण शोधीत होतों कीं लयाचें प्रमाणमान कोणतें, तें कसें ठरवावयाचें, आणि त्याची निश्चिति कोणत्या क्रियेनें पाळावयाची. तो शोध मिळण्याआधीं पूर्वतयारी म्हणून आपण इतर संदर्भित कल्पनांचा आढावा घेतला आणि लयमानाचें माप कालानुसार कसें कसें बदलत गेलें तें पाहिलें. आतां आपणांस मात्रा आणि लघु हीं लयपरिमाणें काय मर्यादाप्रमाणांचीं असावीं, म्हणजे जास्तींतजास्त केवढीं व कमींतकमी केवढीं, याची पुष्कळशी स्पष्ट कल्पना मिळाली ती मिळवितांना असें दिसलें कीं लय हा अक्षरोच्चारकालानुसारच ठरवावयाचा हें तत्त्व कधींहि दृष्टिआड झालें नाहीं, पण जसजसें संगीत वर्णिलें जाऊं लागलें तसतसें टाळी नांवाच्या पातकलेला (जुन्या 'शम्या' ला) पूर्वी नव्हतें एवढें प्राधान्य मिळूं लागलें, आणि प्रमाणनिश्चितिमध्यें 'टाळीची सोय पाहणें' हें एक महत्वाचें कृत्य झालें–कारण त्या सोईनुसार लघुगुरूंची प्रमाणें ठरलीं. प्राकृत वर्णोच्चार, स्वरालंकार आदींमुळें हें आवश्यक झालें असावें

असा आपण तर्क केला, फारसा गुंतागुंतीचा नियम असेल तर तो जरा हटवून त्याजागीं सोंपेपणा यावा या धोरणानुसार ही प्रक्रिया झाली असावी असें आपण मानिलें. वर्णनाचा हा क्रम आणि हें धोरण गृहीत धरिलें तर ओघानेंच आलें कीं वरील " कोष्टकांत " जी स्वरांग–तालांगांची 'गुरुद्रुतविराम' वगैरे शब्दमय मांडणी दिसते, तीहि हळूंहळू परिभाषेंतून जावी. तत्त्व बाद केलें असें नव्हे तर व्यवहार सुटसुटीतपणें समजेल असें व्हावें.

हेंच पुढें झालें. तें स्वरांग-तालांग कोष्टक आज नष्ट झालें नाहीं तरी परिपाठांतून गेलें आहे.

आजची व्यावहारिक पद्धति अशी आहे :

गायनवादनांत जे लहानमोठ्या परिमाणांचे वर्ण एका गीतांत येतात (जसे श–र–ण, आ–वो–जी, तनोंऽम्, त्रक, धागे, क्डाऽन्), त्यांतील, तुलनेनें जे ऱ्हस्व त्यांना त्या त्या गीतांत ' एक मात्रा' या स्वरांगाच्या लयमानाचे समजावें. ही मात्रा केवढी ठेवावी हें आपल्या मर्जीवर आहे. द्रुतमध्यविलंबित लयांचें परस्परमान १ : २ : ४ असें साधिलें तर उत्तमच, न च साधिलें तरी चिंता नाहीं. विराम–लघु–गुरु इत्यादि अंगनामें नष्ट झालीं नसलीं तरी परिपाठांत नाहींत. ' अंग ' हें नांवसुध्दां नाहीं. (जेथें आहे तेथें त्याचा अर्थ कोणास समजला आहे असें वाटत नाहीं; जसें ' काफी–अंग,' [६] 'मारवा–अंग,' ठुमरी–अंग,' 'ध्रुपद–अंग,'[७] 'तंत–अंग' [८] इत्यादि.) " अणुद्रुतलघुगुरुप्लुत तालमूलधर्मको राखिये" [९] असे गीतचरण, 'लागदाट', 'लगाव' असे शब्द, वापरिण्यांत आहेत, पण त्यांचें मर्म विसरलें गेलें आहे. अर्धी–पाऊण–पाव–तृतीयांश–षष्ठांश–अष्टमांश मात्रा, अथवा सवा–दीड-पावणेदोन–अडीच मात्रा, अशा परिभाषेवर गुजारा होतो. लयमानाची जडणघडण मार्गानें, यतिनें तर सोडाच, पण द्रुतविराम–प्लुतद्रुत वगैरे शब्दांनीं ओळखली जाणे संपलें आहे. (या सर्वांचा खुलासा यथावकाश होणार आहे).

आपण आतांपर्यंत जी चिकित्सा केली तिच्यामुळें या परिभाषेचा अर्थ व उपयोग हे आपणांस माहीत झाले आहेत; ही परिभाषा कशी व कां आली हेंहि आपणांस कळलें आहे. त्यासाठीं जो दीर्घसूत्रीपणा करावा लागला त्यामुळें आपले विचार आतां खंबीर पायावर उभारिलेले होतील. खंबीर भूमिकेमुळें, अवास्तव बडेजाव–ऐट–दंतकथा-संदिग्ध स्पष्टीकरणें इत्यादींपासून आपला बचाव होईल. [१०] जुनें काय गेलें व जाण्याची आतां शक्यता आहे, तें तसें कां; [११] नवें काय आलें व आतां येऊन स्थिर होण्याची शक्यता आहे व कां; हें कळेल. जुन्याचा अवास्तव वृथाभिमान राहणार नाहीं, नव्यासच हुरळून जाणें होणार नाहीं. नव्याकडे डोळस सहानुभूतिनें पाहतां येईल, त्याचा जिज्ञासूपणानें पाठपुरावा करितां येईल; आणि त्यांतलें टिकाऊ कोणतें व चार दिवसांचें थिल्लर कोणतें याचें तारतम्य सांगतां येईल. नदी वळणावळणांनीं पुढें जाते; त्या वळणांचीं स्वरूपें व कारणें कळलीं म्हणजे नदी सरळ रेषेंतच कां जात नाहीं याची चिंता करावी लागत नाहीं, वळणांमधील मौज घेतां येते, एकादा आकस्मिक लोंढा दुःखकारक होत नाहीं.

आजचें संगीत अगदीं वेगळें आहे असा जो कांहींजणांचा दावा आहे तो या भूमिकेनुसार असिद्ध ठरतो. कसें तें पहा.

आतापर्यंतच्या चिकित्सेंत, अक्षर–म्हणजे ऱ्हस्वाक्षर–या क्रियेचाच वारंवार उल्लेख केला गेला, आणि तिचें प्रमाण हल्लींसुद्धां 'एक मात्रा' च आहे असें सांगितलें. दीर्घाक्षरोच्चार याच्या दुप्पट कालमानाचा. 'लघूची एक ती मात्रा, गुरुच्या दोन मानिती' [१२] या नियमांत अक्षरांनुसार एक–दोन व तालांगानुसार चार-आठ. पण या नियमास अपवाद आहेत. ऱ्हस्वाक्षरा-पुढें जोडाक्षर आलें तर ऱ्हस्वाक्षराचा उच्चार गुरु होतो अशा तऱ्हेचे पोटनियमहि आहेत. (लसूण,–'ल' ऱ्हस्व; लक्ष्मण,'–ल' दीर्घ. 'संयोग ऱ्हस्वास गुरुत्व देतो'). याशिवाय नाना देशीभाषांचे स्वतःचे असे पोटनियम आहेत, ते 'लघूपाय' नांवानें प्राचीनकालापासून सांगितले जात आहेत; भाषेंत जशी भर पडत जाईल तसे हे लघूपायहि वाढत–बदलत जाणें शक्य आहे.

हा भाषेचा विचार छंदामध्यें आहे. संगीतांत हेंच होतें, आणि छंदांत ज्यास 'लघूपाय' म्हटलें त्यासारखाच प्रकार फार मोठ्या प्रमाणानें होतो; उच्चारांत अनेक छोटेमोठे फरक करण्याचें स्वातंत्र्य घेतलें जातें. छंद व संगीत यांमध्यें मात्राभेद येथून सुरू होतो, व त्यामुळें संगीतांतील लय व छंदांतील लय हा वेगळा वाटतो.

कर्म चा उच्चार करम, हा लघूपाय; दुःखचा दुख हा एक वेगळा लघूपाय; हे दोन्हीकडे आहेत. ही भाषाविकृति नव्हे, प्रवृत्तिच; व ती गाण्यांतहि आहे. पण 'रघुपति राघव राजाराम' यांतील 'त' ऱ्हस्वतम होणें हा लघूपाय संगीतांत प्रकर्ष पावतो. प, ति यांची मात्रा एकेक मानिली तर 'रा' दोन नव्हे तर सुमारें ३$\frac{१}{२}$ मात्रांचा होतो व म केवळ $\frac{१}{२}$ मात्रेचा बनतो. 'आप्तदेवधर्मवैभवीं' यांत त लहान होतो, ध लांबतो; पण ध कमींतकमी ३$\frac{१}{२}$ मात्रांचा होतो !

म्हणजे संगीतांत लघुगुरु अक्षरांचे छंदःशास्त्रीय लघूपायहि नेहमीं पाळिले जातातच असें नाहीं, तर स्वरलयालंकारांच्या मांडणीनुसार वर्णोच्चारमान बदलतें. हा फरक गायकाच्या लहरीनुसार नव्हे, तर भाषेच्या वेगवेगळया उच्चारधर्मानें सुरू होतो आणि त्याचा वाढाव गीतांतील स्वरलयानुसार होतो.

दिल् शब्दाच्या हिंदी उच्चारांत ल् नाममात्र आहे. पंजाबी उच्चारांत ल दीर्घ आहे. 'ओ मेंडा दिल लगाये' [१३] यांत ल दीर्घ आहे, दोन्ही ल सारख्याच लांबीचे आहेत. 'मारा तनमां मनमां भर्यो छे हर्यो छे' [१४] या गुजराती गीतांत भ, र्यो, ह, र्यो यांची लांबी समान आहे, भ–ह ऱ्हस्व आणि रकारावर जोर देऊन र्यो दीर्घ, असें नाहीं. मराठीचें वळण वेगळें आहे. 'काहे छेडो मोसे हो श्याम ?' या चालीवर 'किति सुखकर हा भास' [१५] हें गीत आहे, त्यांतील सुखकर हा शब्द अगदीं छंदनियम पाळून ठेविल्यासारखा आहे, कारण तो छेडो मोसे या शब्दांच्या लयांगाचा आहे; पण मराठी लघूपायानुसार 'सुख्कर्' असाच उच्चार होऊं शकला असता.

'शान्तमूलेका, सौख्यमूलेदू, सारसादलानयना, धान्यमूलुंडीना' या अतिप्रसिद्ध तेलुगु गीतांत [१६] 'स्या ऽऽऽऽऽऽऽऽ, ऽऽऽऽऽऽऽन्त' वगैरे दीर्घ आंदोलनमय उच्चार जवळ-जवळ प्रत्येक अक्षरावर आहेत, ते मराठीच्या प्रकृतिमध्यें नाहींत; आणि चालीला चाल, अक्षराला अक्षर ठेवून मराठी गीत होणारच नाहीं; आंदोलनें कमी करून अक्षरें वाढवावीं लागतील. 'चन्द्रिका इरसिह' ऐवजीं 'चंद्रिका ही, जणूं' येथें लयभाग समान आहे, पण 'नानुरो विश्व-

रूपडेनु'च्या 'ठेविं या, स्नेहें, कमलांगणीं' [१७] या रूपांतरांत मराठी-कन्नड लयभेद स्पष्ट आहे. विश्वरूपडेनुच्या लयांगानें कमलांगणीं म्हणतां येतच नाहीं. 'ऑशान्तीर् ऑन्तॉरे जेथाय् शान्ती शूमॉहान्' [१८] चें 'अशान्तीच्या पोटीं जेथें शान्ति नितान्त महान्' हें मराठी रूपान्तर कितीहि बरोबर वाटलें तरी बंगालींतील नकारार्थी ऑ, मराठींतील 'अ' नें दाखवितां येणार नाहीं. 'लग्नाला जातों मी द्वारकापुरा, देतो निज भगिनि राम कौरवेश्वरा' याचें इंग्रजी रूपान्तर 'फॉर्म्याऽरेज् गोइंग्टू द्वारकासिटी, सुभद्रा टू वेड कौरव, व्हॉट् ए ग्रेट् पिटी ऽऽ' हें केलें, [१९] पण ते उच्चार इंग्रजी नव्हेतच. तें लयदृष्ट्यां मराठीच आहे.

"अणुद्रुतलघुगुरुप्लुततालमूलधरमको राखिये"चें रूपान्तर "अखिलहि खर्चचि करि आप्तदेवधर्मवैभवीं" असें केलें व तें खपलें. परंतु 'लघुगुरु' ऐवजीं 'खऽर्चचि' आणि 'धरम' ऐवजीं 'धऽर्म' यांतील दीर्घ ख आणि त्याहूनहि दीर्घ ध खपवून घेणें, आणि र्च आणि र्म चे उच्चार अगदीं मऊ करणें–इतके कीं गायक बोबडा वाटावा–हें मराठीच्या प्रकृतिमध्यें ओघानें येणार नाहीं. हा चरण म्हणतांना कित्येकजण त्याची जी दैना करितात ती पहावी. [२०]

भाषेची प्रकृति अजीबात डावलून केलेले स्वरभाग कांहीं काळ वैचित्र्य म्हणून लोकप्रिय होतात. पण तो प्रयोग टिकत नाहीं. 'ये मृत्यो ये, यावया निघालास असशीलचि तूं सुखें [२१] हें वृत्त नवें म्हणून आणिलें पण त्यांत नवेपणा भासावा–न भासावा एवढाच होता. 'भग्नमूर्ति! आणि भग्नमंदिर' यावर भाष्यें केलीं गेलीं, [२२] पण हा छंद जर गायिला गेला असता तर कोणास कांहीं नवें वाटलेंच नसतें. पण याचाच अतिरेक 'एकत्र गुंफून जीवितधागे' [२३] या, पूर्वीच लिहिलेल्या गाण्यास, एका अक्षराला एक मात्रा व एक खडा स्वर अशा रांगड्या हिशेबाची चाल लावून केला गेला–जसें 'न दिसे, कां कोठें सोडून गेली' हें 'न–दी–से–का–को–ठें–सो–डू–न–गे–ली,' [२४] तेव्हां चार दिवसांच्या नवलाईनंतर ती तऱ्हा विसरलीच गेली.

तात्पर्य, संगीतांत उच्चारांचें लयस्वातंत्र्य घेतां येतें हें प्राचीनकालापासून मान्य आहे, पण त्याचा उगम छंदांतील लघूपायांत व भाषेच्या त्यात्याकाळच्या उच्चारघाटांत असल्यामुळें, त्या स्वातंत्र्यासमुद्धां कांहीं तत्त्वें पाळावींच लागतात.

या सर्व विचारांत स्वरांगतारतम्यासाठीं १ ७/८, १/८, ३ ७/८ वगैरे मात्राभागांचा उल्लेख झाला व करावा लागला. हे भाग कळणें आवश्यकहि दिसलें. तेव्हां प्रश्न असा येतो कीं हे १/८, ७/८ वगैरे मोजावे कसे, आणि अमुक एक लयांग–समना ३/४, १/५ वगैरे–वर्तवावें कसें? तालाचेंहि तेंचः १/८, १/५, ३/४ इत्यादि टाळीकाळ कसे मोजावे आणि कसे सांभाळावे?

म्हणजे थोडक्यांत, 'लयांगसाधन कसें करावें?'

हा प्रत्यक्ष क्रियात्मक भाग आतां पाहूं.

टीका-टिप्पणी : ५ अंगकल्पना आणि अंगप्रमाणें

५.१ हीं चिह्नें कशीं तयार केलीं हें थोडें निरखून पाहतां कळेल. ही रचना मीनप्पा व्यंकप्पा यांनीं प्रथम केली. कांहीं वर्षांनंतर विष्णु दिगंबर यांनींहि तशाच तऱ्हेची पण थोडा फरक असलेलीं स्वरांगचिह्नें वापरिलीं. मीनप्पांचे कांहीं प्रकार मौलाबक्ष यांनीं घेतले. मीनप्पांनीं आणखी एक खटाटोप केला, तो म्हणजे हीं स्वरांगचिह्नें (जरूर ती मुरड घालून) स, री, वगैरे स्वरनामांच्या पायांतच अडकावून टाकावयाचीं. पण तें फारच क्लिष्ट झालें. विष्णु दिगंबरांनीं तालांगासाठीं ऽ, ।, ०, हीं चिह्नें वापरिलीं खरीं, परंतु अंशभाग दाखविण्यासाठीं ‿, ‿‿, ‿‿‿ वगैरे प्रकार आणिले. अब्दुल-करीमखांनीं विष्णु दिगंबरांचींच चिह्नें प्रथम अनुसरिलीं, व पुढें तें किचकट वाटल्यामुळें सोडून दिलें. पुढें भातखंड्यांची सुटसुटीत पद्धति आली, तिच्यांत असें लयांग दाखविण्याची सोय राहिली नाहीं. गाणें सोपें झालें, पण त्याजागीं सोंपें गाणें आलें.

५. २ निमेषावर आधारिलेला आडाखा नाट्यशास्त्रम्‌मधील आहे. काकपद आणि टाळीकाल यांचा संबंध तालदशप्राणदीपिकेंतील आहे. हा ग्रंथ क्रिस्तीशक ९०० च्या आधींचा असावा एवढेंच सांगतां येतें. नाडीच्या ठोक्यांचा हिशेब अनेक ग्रंथांत सांपडतो, ते ९०० सालानंतरचे आहेत.

५. ३ म्हणून कीं काय, एकच एक प्रमाणनिश्चिति होत नाहीं असेंच नव्हे तर अभिप्रेत नव्हतीच असें म्हणावेंसें वाटतें.

५. ४ या संदर्भांतील 'प्रवृत्तिपर–निवृत्तिपर' या शब्दांचा नीतिधर्मअध्यात्म इत्यादींमधील प्रवृत्तिनिवृत्तींशीं व्यावहारिक संबंध नाहीं. इंग्रजी विचार करून मराठींत लिहिणारे लोक जे 'उत्साहित, आक्रमक, वीररसप्रधान, उत्कण्ठन वाढविणारें' वगैरे शब्द वापरतात तशा शब्दांऐवजीं प्रवृत्तिपर, आणि त्याविरुद्ध निवृत्तिपर, असे हे पारंपरिक निश्चितार्थबोधक अस्सल भारतीय शब्द आहेत.

५. ५ अकाडेमॉस् नांवाचा एक श्रीमान् ग्रीक मनुष्य होता, त्यानें आपला विस्तीर्ण बागबगीचा कांहीं पंडितमित्रांस देऊन टाकिला; त्यांत ते जमून वादचर्चा वगैरे करीत. त्या बगीचाला अकाडेमॉस्‌च्या नांवावरून अकाडेमी म्हणूं लागले. पुढें हा शब्द ग्रीक भाषेचा संबंध आलेल्या यूरोपीय भाषांतहि आला व कालांतरानें इतका विकृत झाला कीं घोड्यावर बसणें शिकविणारा सुद्धां आपल्या जागेला 'रायडिंग् अकॅडमी' म्हणवून घेऊं लागला. (थॅकरेची "मिसस् पिंकर्टन्स् ॲकॅडमी" इंग्रजी वाङ्मयांत प्रसिद्धच आहे). असा हा शब्द आपल्या एका प्रमुख संस्थेनें कां घेतला, त्याच्या 'स्पेलिंग'च्या शेवटचा 'वाय्' काढून तेथें 'आय्' कां घातला, आणि त्याचें 'अकादमी' असें हिंदीकरण करण्याचा उपद्व्याप कां केला हें एक कोडेंच आहे! कित्येक लोक समजतात त्याप्रमाणें हा शब्द आरबी–फार्सी आधारित नाहींच.

५. ६ पाश्चिमात्य संगीत सर्व बांधिलेलें, छापलेलें असून प्रत्येक वादकासमोर त्याचें नोटेशन् अगदीं कांटेकोरपणें असल्यामुळें तेते भाग वाजविण्यापलीकडे वादकांचें महत्त्व नसतें अशी समजूत प्रचलित आहे ती खरी नाहीं. स्टाफ् नोटेशन्सुद्धां, पाश्चिमात्यांच्या दृष्टिनेंसुद्धां, सर्वांगपरिपूर्ण नाहीं. वादकाला त्यांतहि स्वातंत्र्य आहे. तें सर्व एकसाथ व्हावें, लयांगें व आवाजधर्म इष्ट ते व्हावे, यासाठीं नेता–कण्डक्टर्–अवश्य असतो; व प्रत्येक कण्डक्टर्चीं कांहीं वैशिष्ट्येंहि असतात. एकेकाच संगीतप्रबंधाच्या वेगवेगळया कण्डक्टर्सनीं नियंत्रित केलेल्या व वेगवेगळया ताफ्यांनीं वाजविलेल्या अनेक तबकड्या आहेत, प्रत्येकींत कांहीं निश्चित वेगळेपणा आहे.

५. ७ काफी नांवाचा जो राग, त्याला अमुक स्वर लागतात वगैरे वर्णन पुरेसें नाहीं. त्या स्वरांतूनच, त्यांचे ' वादीसंवादी ' वगैरे नियम सांभाळूनच, अनेक रागरूपें निर्माण होऊं शकतात. प्रत्येक रागांत कांहीं विशिष्ट स्वरांगें सांभाळावीं लागतात, तरच तो तोतो राग असा दिसतो, एरव्हीं नाहीं. काफी–अंग, मारवा–अंग म्हणजे काफी, मारवा या रागांचें स्वतःचें असें जें स्वरांगवैशिष्ट्य. तें ज्या दुसऱ्या एकाद्या रागांत प्रतीत होईल तो राग काफी-अंगाचा, मारवा–अंगाचा. उदाहरणार्थ, ' मारु ' नांवाचा एक पुरातन राग आहे. त्याचें वर्णन, ' मारवा अंगानें यमन ' एवढेंसुद्धां समझदारास पुष्कळ माहिती देऊं शकतें. (मारु राग आहे कीं नाहीं वगैरे मुद्दे श्री. भोळे यांनीं ' शुद्धसारंग ' या टोपणनांवानें उपस्थित केले होते. प्रस्तुत लेखकानें एकेका बैठकींत या ' मारवा अंगाच्या यमन ' रागाचीं ५–६ गीतें वेगवेगळया सुरावटींची व वेगवेगळया तालांत अशीं वझेबुवा व मास्तरकृष्णा यांजकडून खासगींत ऐकिलीं आहेत, एकूण डझनभरतरी; आणि दोघांनींहि ' हा मारु,' असेंच सांगितलें. हे दोघे एकमेकांशीं संबंधित नव्हते हें प्रसिद्धच आहे).

पूर्वांग–उत्तरांग असे शब्द प्रचलित आहेत ते वेगळया अर्थाचे. पूर्वांग म्हणजे सप्तकांतील ' सा रे ग म ' हे पहिले स्वर, आणि उत्तरांग म्हणजे ' प ध नि ' हे नंतरचे तीन स्वर. (खरें पाहतां ' म प ध नि ' हे, तीव्र म घेऊन, स्वर). यांत चौथा तार सा ' जो आहे तो वरच्या सप्तकापैकीं. पण याचा अर्थ असा नव्हे कीं ' उत्तरांगप्रधान ' असें ज्या रागाचें वर्णन, तो उंच नादस्वरांचा. उदाहरणार्थ तोडी नांवाचे जे रागप्रकार आहेत ते बहुधा खालचे नादस्वर कोमल ध, तीव्र म, कोमल ध, तीव्र नी, असे म्हणजे ' प ध नी ' पैकीं आहेत. हें उत्तरांग. येथें टीपेंत आवाज लाविण्याचा प्रश्नच नाहीं. खालचा कोमल ध हा एका निश्चित वैशिष्ट्यपूर्ण स्वरांगानें लाविला कीं तेथेंच ' तोडीचें दर्शन होणार' असा अस्पष्ट, संदिग्ध पण निश्चित इशारा मिळतो. हें तोडीचें एक स्वरांग. असा स्वरांगाचा अर्थ आहे व असें त्याचें महत्त्व आहे.

पण हल्लीं या कल्पना प्रस्तुतच नाहींत, 'अंग' ही कल्पनाच गेली आहे, शिल्लक आहे ती विकृत झाली आहे. विशेषतः भातखंडे पद्धतीनें शिक्षण घेणाऱ्यांमध्यें (आणि तेच बहुसंख्य आहेत) असें झालें आहे. खुद्द भातखंडे यांना स्वरांग–लयांगांचा समजउमज नव्हता असें कसें होईल ? म्हणून तर त्यांनीं ' ही पकड अशी आहे,' ' हें चलन तसें आहे' वगैरे लिहिण्याचा खटाटोप केला. पण तें स्पष्ट झालें नाहीं म्हणा, त्यांच्या लिपिमधील

अपूर्णतेमुळें म्हणा, किंवा इतर संगीतभाग समजावून सांगतांना या विषयावर कमी भर दिला गेला म्हणा, त्यांच्या पकड, चलन इत्यादि विवरणाचें मर्म विद्यार्थ्यांमध्यें उतरलें नाहीं. त्यांचीं पुस्तकें, कुमार गंधर्व म्हणतात त्याप्रमाणें, 'वाचितां आलीं पाहिजेत.' पण तीं वाचावीं कशीं हें सांगणारा कोणी हवाच !

५. ८ ध्रुपद नांवाचा छंदप्रकार आहे. त्यांत स्वरांगापेक्षां तालाघाताच्या लयांगाचें महत्त्व अधिक. त्या लयांगानें जाणारा प्रकार तें ध्रुपद-अंग. हें ध्रुपद म्हणजे चौताल या ठेक्याच्या चर्चेत पुढें दाखविलें आहे. तसेंच ठुमरी-अंगाचें.

येथें तंत म्हणजे पडद्यांचें छेडीचें वाद्य, बीन, असा अर्थ आहे. अशा वाद्यांत कांहीं स्वरांगप्रकार विशेष खुलतात आणि कांहीं साध्यच होत नाहींत. तशीं स्वरांगें घेणारे प्रकार ते तत-अंगाचे. 'अब्दुलकरीम हा मूळचा सारंगीवाला, म्हणजे तंतकार, त्याचें गाणें तें तंतअंगाचें,' असें कोणी सांगतात त्यांतील कांहींच खरें नव्हे.

५. ९ 'सुरसंगत रागविद्या, संगीतप्रमाण; जो कंठकर बताये सो ग्यानी गुनिजन' असें हें तिलककामोद रागांतील रूपक नांवाच्या तालांतील गाणें आहे. ('हा खूब पुराना धम्मार आहे' असें शंकरभैयांनीं एकदां सांगितलें होतें, पण धम्मार तालांत तें कधीं ऐकिलें नाहीं). त्यावरूनच स्वयंवर नाटकांतील 'मम सुखाची ठेव, देवा, तुम्हांपाशीं ठेवा' हें गाणें केलें आहे. त्यांतील हे शब्द आहेत.

५. १० अमुक आमचें घराणें, असे आमचे गुरु, अमक्या वेळीं असें झालें, ही आमच्या घराण्यांतील गुप्तविद्या, वगैरे बढाया ऐकूं येतात, आणि त्यांचाच आधुनिक वेषहि हल्लींच्या जमान्यांतील गायकवादक व त्यांचे भक्त यांमध्यें सांपडतो.

५.११ प्राचीन सामगायन गेलें व त्याजागीं जातिगायन आलें, मग जातिगायन नष्ट होऊन देशीराग आले, नंतर मुसुलमानांनीं सर्व मोडतोड केली, आपलें संगीतशास्त्र भ्रष्ट केलें, गायकवादक अडाणी बनले; दाक्षिणात्य संगीतशास्त्र जुन्या वळणाला नवी डूब देऊन आपले स्वतंत्र रूप निर्माण करूं शकलें, अशी मतें सर्वत्र आहेत.

५. १२ हें व 'संयोग ऱ्हस्वास' हें पुढचें वाक्य, हीं वृत्तदर्पणांतील प्रसिद्ध आहेत.

५. १३ रामकली नांवाच्या रागांतील तीनतालांतील गाणें. 'ओ मेंडा दिल लगाये तेंडेदे नाळ सजनी, यार; सोहनी सूरत तेंडी बिसोणा, मनरंग भयो चष्मे खुमार.'

५. १४ हें पद एकाकाळीं गुजराती रंगभूमीवर अतिशय गाजलें होतें. त्याचे गायक जयशंकर हे ईश्वरकृपेनें अजून हयात व सुस्थितींत आहेत. त्यांच्या भूमिकेचें 'सुंदरी' हेंच नांव त्यांना मिळालें होतें.

५.१५ मिश्रकाफी राग. एकताला. युगान्तर नाटकांतील ना. सी. फडकेकृत पद.

५.१६ त्यागराजकृत पद. द्राविडप्रांतांत घरोघरीं प्रसिद्ध आहे.

५.१७ 'चंद्रिका ही जणूं' हें मूळ कन्नड चालीवरून केलेलें पद. राग आरभी

(अरबी नव्हे). ताल दादरा, पुढें तीनताल. कांहींजण सात मात्रा करून अक्षरें लांबवून म्हणतात. मूळ स्वरांगानुसार टेंबे म्हणून दाखवीत. पद लोकप्रिय आहे, सर्वजण गातात, पण शब्दरचना अगदींच गचाळ आहे. 'चंद्रिका ही, जणूं ठेवि, या, स्नेहें, कमलांगणीं, कुमुदबांधव, श्यामलां मेघां तस्कर मानोनी' (ही चंद्रिका, श्यामलां मेघां जणूं तस्कर मानोनी, कुमुदबांधव स्नेहें कमलांगणीं ठेवीं), येथें शेवटीं वाक्य पुरें होऊन कांहीं अर्थ (हवा असेल तर) मिळतो ! या पदाची लोकप्रियता केवळ स्वरांगानें आलेली आहे. मूळ कन्नड गाणें सुबोध व लयबध्द आहे.

५. १८ 'वक्षे तोमार बाजे बांसी, शे कि सहज गान! शेइ सुरेते जागब आमी, दाओ मोरे शेइ कान!' या रवींद्रनाथ ठाकूरकृत गीतांतील ओळ. मराठीकरण प्रस्तुत लेखकाला सुचलेलें.

५. १९ 'गंधर्व नाटकमंडळी लंडनला नेऊन इंग्रजींत आपलीं नाटकें करून तेथल्या नाटकवाल्यांना दिपवून टाकावें' अशी अचाट अफाट कल्पना अच्युत बळवंत कोल्हटकरांनीं मांडून, त्यासाठीं हें व अशीं इतर पदें केलीं होती. हा भाग एका चोंपड्यांत त्यांनीं प्रसिद्ध केला होता. नक्की स्मरण नाहीं, पण त्या चोंपड्यांचें नांव बहुधा 'रंगीला रसूल' असावें व वर्ष सुमारें १९२५ ते २७-पर्यंतचें कांहींतरी असावें. (कदाचित् चोरी कशी करावी ? हेंहि तें चोंपडें असेल).

५. २० 'मम सुखाची ठेव' हें गाणें दिसावयाला अगदीं सोंपें पण इष्ट परिणाम साधून गाणें अत्यंत अवघड आहे. तें (अथवा मूळची चीज) बालगंधर्वांसारखें दुसऱ्या कोणासच साधिलेलें नाहीं. (अलादियाखां, मंजेभय्या, यांसहि नाहीं). एका गायिकेकडून धर्र्र्र्म असा उच्चार होतो, तो तर प्रस्तुत लेखकाला कसासाच वाटतो; जमत नाहीं, तर 'देव' वर आलाप घेऊन धर्म ऱ्हस्व करून 'वैभवीं' चा 'वै' कां लांबवीत नाहींत असा प्रश्न पडतो. केवळ सात मात्रा म्हणजे रूपक ताल नव्हे आणि सारेगसारेमपनिसा म्हणजे तिलककामोद नव्हे.

५. २१ सावरकरकृत 'मृत्यूस आवाहन' कविता. 'वैनायक' (विनायकाचा, पक्षीं गरुडाचा) छंद.

५. २२ अनिल कवीचें काव्य. मुक्तछंद. मुक्तछंदचर्चेचीं पुस्तकेंहि झालीं.

५. २३ माधव ज्यूलियन्कृत 'संगमोत्सुक डोह' ही कविता.

५. २४ पियानोच्या साथींत ही अशी लयांगाची चाल 'जीएन्' जोशी या त्यावेळच्या होतकरू गायकानें म्हणून तबकडी काढली होती. प्रस्तुत लेखकाच्या धाकट्या भावानें त्यावेळीं 'सेका म्हणजे काय ?' असा प्रश्न अगदीं भाबड्या मनानें लेखकाला केला होता. हा 'गुलेलू' प्रकार जोशी यांनीं पुढें टाकून दिला. आझमबाई आणि ज्योत्स्ना भोळे यांनीं मात्र पटवर्धन कविचीं गीतें अप्रतिमपणें म्हटलीं.

६. लयांगसाधना : स्वरांग

आपल्यासमोर आतां जो प्रश्न आहे. तो 'हल्लींच्या' प्रघातानुसार जाणीवपूर्वक लयांग-साधना कशी करावी ?' असा मांडितां येईल. लयांग म्हणजे स्वरांग आणि तालांग. स्वरांगांतील हिशेब एकेका मात्रेचा असतो: म्हणजे एक 'सोईस्कर लांबीचें' ऱ्हस्वाक्षर उच्चारिण्यास जो वेळ लागेल तो प्रमाण काल धरून हा हिशेब होतो, आणि त्या हिशेबांत दोन, तीन, वगैरे अक्षरें, त्याचप्रमाणें अर्धें, पाव, पाऊण वगैरे वर्ण उच्चारिण्यास जो वेळ लागेल त्याचें प्रमाण यथास्थित करावयाचें असतें अथवा तेवढ्यातेवढ्या प्रमाणांच्या काळांत ते ते उच्चार करावयाचे असतात. दुसऱ्या पक्षीं, तालांगांत हिशेब एकेका लघुचा असतो; म्हणजे 'सोईस्कर लांबीच्या' कालावधिनें एक टाळी वाजविण्यास किंवा तत्सम कांहीं हस्तक्रिया करण्यास जो वेळ लागतो तेवढ्या वेळास 'एक लघु' असें म्हणुन हा हिशेब होतो, व त्या हिशेबांत दोन, तीन, त्याचप्रमाणें अर्धा, पाव, पाऊण इत्यादि टाळीकालाच्या भागांचें प्रमाण यथास्थित मोजावयाचें असतें किंवा तशा मोजणी-नुसार तशी तशी हस्तक्रिया करावयाची असते. एक लघुमध्यें चार मात्रा अशा प्रमाणानें वर्णोच्चार-काल आणि टाळीचा काल यांची सांगड घातलेली असते, अर्थात् तालांग हें स्वरांगाला साह्यभूत असेंच मूलतः असतें. मात्र कांहीं वाद्य (अथवा केवळ उच्चारहि) घेऊन तालांगांची स्वतंत्रपणें जडणघडण करितां येते आणि तिच्यामध्येंहि कांहीं संगीतभाव उत्पन्न करितां येतो. एवढें आपणांस आतां माहीत आहे. या माहितीच्या आधारानें लयांगसाधनाच्या दिशेचा व क्रियेचा उलगडा आपणांस हवा आहे.

आपला प्रश्न जर अशा स्वरूपांत मांडिला कीं, एका मात्रेचे किंवा टाळीकालाचे जे १/८, ३/५, २/३, इत्यादि भाग आहेत ते कसे असतात; तर हातीं कांहींच उपयुक्त लागणार नाहीं, कारण प्रश्न चक्रगतिनें मांडिला गेला–उत्तर प्रश्नांतच आहे. प्रश्न क्रियारूपानें मांडिला तरच कांहीं क्रियारूप उत्तर मिळेल. ते ते अंशभाग करूं गेलें कीं तें काम किती बिकट आहे हें तावडतोब जाणवतें, आणि कळतें कीं हें काम सतत, दीर्घ, मननपूर्वक आणि निश्चयानें केलेल्या अभ्यासा-शिवाय शक्य नाहीं. (तत्र स्थितौ यत्नः अभ्यासः, स तु दीर्घकालनैरंतर्यसत्कारात्सेवितो दृढभूमिः)[1] ते ते अंशभाग राईराईच्या प्रमाणानें जाणणारा आणि त्या त्या प्रमाणानें नेहमीं हमखास बिनचूक वर्ताव करून दाखविणारा जो कोणी असेल तोच लयाला (हल्लींच्या भाषेंत लयीला) पक्का किंवा लयदार या विशेषणाचा अधिकारी होतो.[2] म्हणून आपला प्रश्न असा मांडूं : 'लयदार बनण्यासाठीं काय व कसा अभ्यास करावा ?' या प्रश्नाचें उत्तर सविस्तर, स्पष्ट आणि क्रियात्मक रूपाचें मिळालें म्हणजे लयांगसाधनाची दिशा आपणांस कळेल. तें उत्तर आतां पाहूं.

प्रश्नाच्या स्वरूपामुळें आतां तपशिलांत जावें लागणार, आणि विचारामध्यें अस्पष्टता नसावी म्हणून उपपत्तिबरोबर अर्थवादहि बराच करावा लागणार, म्हणून थोडा कंटाळवाणा व नागमोडी प्रवास करावा लागेल. शिवाय जें सांगावयाचें आहे तें प्रत्यक्ष म्हणून किंवा करून

ऐकण्यावाचण्याचें आहे, म्हणजे वाचकांपासून क्रियात्मक सहकार्यहि अपेक्षित आहे; त्याला इलाज नाहीं.

प्रथम स्वरांग पाहूं.

सर्वांच्या परिचयाचें, नेहमीं ऐकूं येणारें आणि समजण्यास सोपें जें 'जनगणमन' तें राष्ट्रगीतच प्रथम उदाहरणार्थ घेऊं.[३] तें म्हणतांनां सुरुवातीसच ज, न, ग, ण अशीं समान लांबीचीं बरींच अक्षरें लागोपाठ येतात आणि त्यांनुसार आपली मात्रा–जलद अथवा सावकाश, जशी ठरवूं तशी–ठरते. पुन्हां त्यांतच वर्णोच्चारांनुसार जन, गण, मन अशा दोनदोन मात्रांचा एकेक गट मनांत उभा करितां येतो व त्यानुसार दोन मात्रा मिळून एक कालखंड केवढा तें अनुभवास येतें. त्यानुसारच 'अधिनायक' मध्यें जो दीर्घ नाऽ आहे आणि जय हेऽ मध्यें जो दीर्घ हेऽ आहे, त्यांची लांबी दोन मात्रांची ठेवावयाची केवढी, हें आपोआप कळून त्याप्रमाणें उच्चार होतो. पहिली ओळ अशी लिहितां येईल.

| ज | न | ग | ण | म | न | अ | धि | ना | ऽ | य | क | ज | य | हे | ऽ |

प्रत्येक मात्राकालाला सुरुवात आणि शेंवट आहे हें दाखविण्यासाठीं त्याच्या मागेंपुढें उभ्या रेषा म्हणजे 'दंड' ठेविले आहेत. | ऽ | हें (अवग्रह) चिह्न, मागील अक्षराचा उच्चार तेवढा – म्हणजे एका मात्रेनें – लांबवावा असें सुचवितें. (येथें ऽ हें लयांगगुरु–चिह्न नव्हे). अशा एकूण १६ मात्रा या ओळीच्या भरतात.

परंतु हल्लींच्या प्रघातानुसार, मात्राकाल आपल्या मर्जीप्रमाणें ठरूं शकतो. त्याअर्थी जर ना ऽ आणि हे ऽ या संपूर्ण दीर्घाक्षरांच्या कालासच जर आपण 'एक मात्रा' म्हटलें, तर ज, न, ग, ण वगैरे अक्षरांचा उच्चारकाल अर्ध्या मात्रेचा म्हणावा लागेल; | जन |, | गण |, | मन | अशा दोनदोन, लागोपाठ उच्चारिलेल्या अक्षरांच्या एकेक गटालाच एकेक मात्रा म्हणावें लागेल. हें आपण |२ जन | असें लिहूं. मागचेपुढचे दंड हे एक मात्राकाल दाखवितात, आणि त्याची सुरुवात दाखविणाऱ्या पहिल्या दंडाच्या वर जो २ हा अंक आहे तो, त्या मात्रेचे समान भाग किती केले आहेत तें दाखवितो. २ अंक आहे म्हणून समान भाग २, अर्थात् प्रत्येक भागाचा मात्राकाल ½ म्हणजे अर्धमात्रा. एकूण ओळीच्या मात्रा सोळाऐवजीं आतां आठ होतील.

|२ जन |२ गण |२ मन |२ अधि |२ नाऽ |२ यक |२ जय |२ हेऽ |

(२ या आंकड्यानें आणखी सोय आतां अशी झाली कीं |२ नाऽ | एवढें लिहिण्याऐवजीं | ना | असें लिहिलें तरी चालेल; ना ही एक मात्रा आहे.)

अशाच प्रकारें, जनगण हा चार अक्षरांचाहि गट मनांत उभा करितां येतो. त्याचें प्रमाण जर 'एक मात्रा' केलें, तर प्रत्येक ऱ्हस्व अक्षराची पाव मात्रा आणि दीर्घ अक्षराची अर्धमात्रा होऊन एकूण मात्रा चारच होतील.

|४ जनगण |४ मनअधि |४ नाऽयक |४ जयहेऽ |
(१) (२) (३) (४)

(दंडाखालीं १, २, ३, ४, हे जे अंक आहेत त्यांनीं ओळींतील मात्रा कितवी हें कळतें. $\overset{४}{\underset{३}{|}}$ नाऽयक | म्हणजे ओळींतील क्रमानें तिसरी ' एक मात्रा, ' एक या प्रमाणाचा काल; त्याचे ४ समान भाग केले, प्रत्येक पाव मात्रेचा. ना, ऽ, य, क ही प्रत्येकीं पाव मात्रा, म्हणजे 'नाऽ' हा उच्चार ' दोन पाव ' म्हणजे अर्ध्या मात्रेचा).

याच न्यायानें, आठ ऱ्हस्व अक्षरांचा एक गट करून त्याला एक मात्राकाल देतां येईल, व म्हणून ओळ दोनच मात्रांची होईल.

$\overset{८}{\underset{१}{|}}$ जनगणमनअधि $\overset{८}{\underset{२}{|}}$ नाऽयकजयहे ऽ |

येथें प्रत्येक ऱ्हस्वाक्षर अष्टमांश मात्रेचें व दीर्घाक्षर पाव मात्रेचें झालें.

अशा प्रकारें आपण ओळीच्या १६, ८, ४, व २ मात्रा करूं शकलों व त्यानुसार १, $\frac{१}{२}$, $\frac{१}{४}$, $\frac{१}{८}$ मात्राकाल करूं शकलों

पण अर्थावर लक्ष दिल्यास आणखी एक वेगळाच अक्षरगट मनांत उभा करितां येतो; तो जनगणमन, अधिनाऽयक अशा रूपानें. जनगणमन हा एक गट, अधिनाऽयक हा दुसरा. प्रत्येकांत ऱ्हस्वाक्षरें सहा. प्रत्येक गटाला एकेक मात्रेचा काल दिला तर, प्रत्येक ऱ्हस्वाक्षरकाल एकषष्ठांश मात्रेचें होईल. अर्थात् ' नाऽ ' हीं दीर्घाक्षरें एकतृतीयांश मात्रेचीं होतील. ' जयहेऽ ' हा भाग $\frac{१}{६} + \frac{१}{६} + \frac{२}{६} = \frac{४}{६} = \frac{२}{३}$ मात्रेचाच होईल.

$\overset{६}{\underset{१}{|}}$ जनगणमन $\overset{६}{\underset{२}{|}}$ अधिनायक $\overset{६}{\underset{३}{|}}$ जयहेऽ

यांत तीन क्रमांकाचा मात्राकाल पूर्ण एक भरत नाहीं, $\frac{१}{३}$ नें कमीच पडतो, ओळींत मात्रा २$\frac{२}{३}$ होतात. मात्रा पुरी झाली नाहीं, म्हणून शेवटचा दंड लिहिला नाहीं.

हा तिसऱ्या मात्रेचा काल भरून काढिण्यासाठीं दोन प्रकार करितां येतील.

एकतर, तो पुरता एकमात्राकाल भरेपर्यंत स्वस्थ राहणें. या ' स्वस्थ राहण्याचें ' माप विराम. येथें विरामांत उच्चार करावयाचा नाहीं, म्हणून ऽ ही खूण दाखवितां येत नाहीं; तेव्हां (—) ही खूण वापरूं.

$\overset{६}{\underset{१}{|}}$ जनगणमन $\overset{६}{\underset{२}{|}}$ अधिनाऽयक $\overset{६}{\underset{३}{|}}$ जयहेऽ--|

अशा तीन मात्रा पूर्ण झाल्या. शेवटच्या तिसऱ्या मात्रेचे सहा समान भाग, प्रत्येक भाग षष्ठांशमात्रेचा. त्यांत ज $\frac{१}{६}$, य $\frac{१}{६}$, हे $\frac{१}{६}$, हे चा एकार लांबविलेला $\frac{१}{६}$, आणि $\frac{१}{६}$ मात्रा-कालाचे दोन विराम म्हणजे एकूण $\frac{१}{६} + \frac{१}{६} = \frac{२}{६} = \frac{१}{३}$ मात्राकाल विराम; एकूण एक मात्रा.

किंवा, 'हे' चा एकारच लांबवून शेवटची मात्रा भरतां येईल.

$\overset{६}{\underset{१}{|}}$ जनगणमन $\overset{६}{\underset{२}{|}}$ अधिनाऽयक $\overset{६}{\underset{३}{|}}$ जयहेऽऽऽ |

यांत हे १/६ मात्राकालाचा व त्याचा लांबविलेला एकार अर्धमात्रेचा. अशा प्रकारें या एकाच ओळींत आपणांस पुढील अनुभव मिळूं शकले:

१) एका मात्रेचें प्रमाण मनांत उभें राहणें, अनेक समान लांबीचीं अक्षरें सुरुवातीसच एकामागून एक अशीं कानांवर पडल्यामुळें हें होतें.

२) दोन मात्रांचा गट मनांत उभा राहणें. हें भाषेतील वर्णोच्चार, स्वरव्यंजनभेद, वगैरेंमुळें झालें. 'जन' मधील 'न' नंतर 'गण' मधील 'ग' येतो; 'न' साठीं जिभेचा शेंडा दातांपाशीं आणिलेला असतो तो दूर करून, घशाची पोंकळी जरा मोठी करून जिभेला कमानीचा आकार देऊन 'ग' उच्चार होतो, वगैरे. (जननगणन असा सहा अक्षरांचा शब्द असता, तर उच्चारक्रियेप्रमाणें, व अर्थानुसारहि, जनन गणन असे तीनतीन अक्षरांचे दोन गट उभे करणें सहज घडलें असतें, पण जन–नग–णन असे दोन दोन अक्षरांचे तीन गट बनविण्यास जरा खटपट करावी लागली असती).

३) त्याच प्रकारें चार आणि आठ मात्रांचे गट मनांत उभे करणें.

४) त्याच प्रकारें, आणि शिवाय अर्थावर लक्ष देऊन, सहा मात्रांचे गट करणें.

५) दोन, चार, सहा, आठ मात्रांचे हे जे गट केले, त्यांनांच 'आपल्या मर्जीनुसार' त्या त्या प्रसंगीं 'एकेक' मात्रा म्हणणें. (तत्त्वतः हें बरोबर नाहीं; चार मात्रा म्हणजे एक मात्रा नव्हे; पण आरंभ सुरुवात करीत आहों; पुढें अभ्यासानें प्रगति करावयाची आहे). त्यानुसार 'आपल्या मर्जीनुसार' एकेक मात्राच १/२, १/४, १/६, १/८ वगैरे कशी बनते हें पाहून, वा अंशभागाचा थोडा प्रत्यय मिळेलसें करणें; त्या प्रसंगीं जी एक मात्रा मानिली तिचे दोन समान भाग, इत्यादि.

६) याचाच अर्थ, ऱ्हस्वाक्षराचें प्रमाण–म्हणजे लयमान–अर्धे, पाव, षष्ठांश, अष्टमांश केलें असा होतो. हल्लींची भाषा, 'लय दुप्पट–चौपट–सहापट–आठपट केली' (केला), अशी आहे. मग हें चुकलें काय ? याचें उत्तर असें. लयमान जेव्हां निम्में होतें, तेव्हां अमुक इतक्या काळांत पूर्वीच्या दुप्पट अक्षरें उच्चारितां येतात. | ज | न | या मात्रा दोन, प्रत्येकांत एकेक अक्षर; | जन | ही मात्रा एक, तिच्यांत दोन अक्षरें; अक्षरमान निम्में झालें. म्हणजे एका 'मात्रा' नांवाच्या काळांत दोन (दुप्पट) अक्षरें झालीं, म्हणण्याचा वेग वाढला, दुप्पट झाला; या अर्थानें दुप्पट लय असें हल्लीं म्हणतात. 'चौपट लय' म्हणजे अमुक इतक्या काळांत एकच वर्ण होता तेथें आतां चार समान लांबीचे वर्ण आले; वर्णोच्चारांची गति वाढली. तत्त्वतः एक मात्रा हें प्रमाण तेंच राहिलें. (पूर्वीच्या एककल–द्विकल या प्रकारांत आणि मार्गांत या कल्पना स्पष्ट असत).

(वरील 'पाठांत' आपण जन या दोन अक्षरांच्या कालासच एक म्हटलें आहे, तें सध्यां खपवून घ्यावयाचें आहे, एकच आहे असें मानावयाचें आहे).

७) १/२, १/३, १/४, १/६, १/८, २/३, या मात्राभागांच्या कालांचा अनुभव घेणें (सध्यां तसा अनुभव केवळ तुलनात्मकच, कल्पिलेलाच, आहे.)

८) आतां यांतूनच, हे $\frac{१}{२}$ वगैरे भाग एक मात्राकालांतून वजा केल्यानें उरलेल्या मात्राभागाचा अनुभव घेणें. जसें, $\overset{६}{\underset{१}{|}}$ जनगणमन | ही एक मात्रा आहे व प्रत्येक अक्षर षष्ठांश मात्रेचें आहे; तर 'जनगणम–' असा उच्चार केला, शेंवटच्या न चा उच्चार मनांतच केला, तर $\frac{१}{६}$ विराम केवढा तें कळेल आणि $\frac{५}{६}$ उच्चार केवढा तें समजेल; उलट, 'जनगणम' एवढा भाग मनांत म्हणून केवळ न चाच उच्चार केला, तर $\frac{५}{६}$ चा विराम व $\frac{१}{६}$ चा उच्चार यांचा अनुभव येईल. अशा रीतीनें $\frac{१}{२}$, $\frac{२}{३}$, $\frac{३}{४}$, $\frac{५}{६}$, $\frac{७}{८}$, $\frac{१}{३}$, यांचा प्रत्यय येऊन एकूण मात्राभाग समजतील ते–

$\frac{१}{२}$, १, $\frac{७}{८}$, $\frac{५}{६}$, $\frac{३}{४}$, $\frac{२}{३}$, $\frac{१}{३}$, $\frac{१}{४}$, $\frac{१}{६}$, $\frac{१}{८}$ इतके होतील.

येथें आपण वर्णोच्चार आणि अर्थ यांपैकीं एकावर, अथवा संदेहप्रसंगीं दोहोंवर विसंबून, अमुक मात्रांचे गट मनांत निर्माण होतात असें समजलों, आणि वेगळ्या प्रकारचें पुढें येणारें व्यंजन हें त्या गटांच्या उभारणीस मदत करितें असें मानिलें; तें केवळ लयांगाच्या समजुतीसाठीं. संगीतांत हाच आधार नेहमीं घेतात असें मानिणें धोक्याचें आहे. उदाहरणार्थ, 'पवन चलत, हार गयो चन्द्रकेतु; चलो मितवा बालममिलवा; तुमहम संग मिल करें रंगरलियां' [४] हें एक फार जुनें आणि मोठमोठ्या गायकांच्या ठेवणींतलें, 'बासनां' तलें गाणें आहे. (मानापमान नाटकांतील 'चरण चपल चटचट नाच होत, मृदुमृदुल चालली प्रमदा' [५] हें पद त्यावरूनच केलेलें आहे). अर्थ, वर्णोच्चार, व्यंजनभेद या तिन्हीं कसोट्यांवर मनांत जे गट उभे व्हावयास हवे ते | पवन | चलत | (अथवा | चरण | चपल |) असे तीन तीन मात्रांचे अथवा तृतीयांश मात्राकालाच्या अक्षरांचे; व तसे ते उभे राहतातहि. पण हें गीत प्रत्यक्ष जें गाइलें जातें तें चार मात्रांच्या गटागटानें अथवा चतुर्थांश मात्राकालाच्या अक्षरांनीं:

| पवनच | लतहार | गयोचंऽ | द्रकेऽतु | असें. येथें हा, यो, हीं अक्षरें दीर्घ असूनहि त्यांचा उच्चार ऱ्हस्वच होतो. (मराठी पदाचें, | चरणच | पलचट | चटनाऽ | चहोऽत | असें होतें.) असाच प्रकार, द्रौपदी नाटकांतील 'मुदित सवत नच या काला' [६] या पदांत होतो, | मुदित | सवत | असे 'तिस्र' भाग करीत नाहींत, तर

| मुदितस | वतनच | याऽऽऽ | काऽ लाऽ | असें 'चतस्र' करितात. 'चलत चलत मथुरा नगरिमें' [७] याचाहि लयभाग

| चलतच | लतमथु | राऽऽ न | गरिमें | असाच आहे.

या उदाहरणांत गट पडला तो निदान व्यंजनांवर तरी. परंतु अ, आ, अशा (भाषेंतील) स्वरांवर गट पडल्याचींहि उदाहरणें जुन्या 'ठेवणींतल्या चीजां' मध्यें सांपडतात. उदाहरणार्थ, 'बादरिया छायी; घनघोर बिजली चमकत है; उमंडघुमंड मेहा गरजत है, हनूमन्त ॐकार जपत है' [८] यामध्यें

| हनूऽ | मंऽत | ओंऽऽ | काऽर | जपत | हैऽऽ |

किंवा | हनूऽमंऽत | ओंऽऽकाऽर | जपत हैऽऽ |

असा तृतीयांश–षष्ठांश लयानें 'ओं' वर गट पडतो; चतुर्थांश लयानें | हनूऽऽ | मंतओंऽ |

| काऽरज | पत हैऽ | असा नव्हे. ‘पार करो, अरज सुनो’ हें आपण पूर्वी पाहिलें; त्यांत ‘अ’ वर गट पडतो.

‘आज अंजन दियो’ [१] या जुन्या ठेवणींतल्या गीतांतहि ‘आ, अं’ यावरच गट पडतो : | आऽज | अंऽऽ | जनदि | योऽऽ | असा.

या प्रकारांत स्वरालंकार, आवाजाचे चढउतार, आणि तालाघात इत्यादि कारणें गट-निर्मितिला साह्यभूत होतात. परंतु त्यांचा विचार पुढें करावयाचा आहे. आतांच त्यांकडे लक्ष दिलें तर आपला लयांगसाधनेचा मार्ग बिकट होईल. तूर्त फक्त वर्णोच्चारानुसारी लयांगांपुरतेंच पहावयाचें आहे.

‘जनगणमन’ या गीताच्या उदाहरणांत आपणांस जें दिसलें त्यानुसार स्वरांग शिकण्याची एक युक्ति करितां येईल. ती अशी कीं १, २, ३, पासून १४, १५, १६ पर्यंतच्या उच्चारसुकर ऱ्हस्वाक्षरांच्या शब्दांची अथवा शब्दसमूहांची एक यादी करावी. प्रत्येक ऱ्हस्वाक्षर समान लांबीचें उच्चारावयाचें आणि त्या काळाला ‘एक मात्रा’ समजावयाचें; तर १ मात्रेपासून १६ मात्रांपर्यंत एक तुलनात्मक पण हिशेबास बिनचूक अशा वर्णांची तालिका मिळते. त्यांत चार अक्षरांचा जो शब्द, तो उच्चारिण्यास लागणारा जो संपूर्ण काल त्यालाच ‘एक मात्रा’ असें मानिलें, तर आतां एकाक्षरी शब्द पाव मात्रेचा, दोन अक्षरांचा शब्द अर्धमात्रेचा, तीन अक्षरांचा शब्द पाऊण मात्रेचा, पांच मात्रांचा शब्द सवा मात्रेचा, वगैरे मानितां येईल. असें प्रत्येक शब्दाचें करितां येईल. उदाहरणार्थ, सहा अक्षरांचा शब्द उच्चारिण्यास लागणारा जो सबंध वेळ त्याला एक मात्रा मानिलें तर $\frac{१}{६}$, $\frac{१}{३}$, $\frac{१}{४}$, $\frac{२}{३}$, $\frac{५}{६}$, इत्यादि मात्राभाग जाणीवेंत बिनचूक येतील. सात अक्षरांच्या शब्दाचें असें केल्यास तर $\frac{१}{७}$, $\frac{२}{७}$, $\frac{३}{७}$ असे ‘अतिविषम’ मात्राकाल जाणीवेंत येतील! १६ अक्षरांच्या शब्दांत $\frac{१}{१६}$ मात्राकाल समजेल; त्यापुढें जाण्याची आवश्यकता नाहीं. (लेखकाचा स्वतःचा अनुभव तर असा आहे कीं, हल्लीं ज्यास विलंबित लय मानतात तो अतिविलंबित लय सोडून साधारण उच्चारसुकर असा मध्यलय मानिला, तर त्याच्यांतील $\frac{१}{८}$ मात्राभागाहून लहान भागाचाहि विचार त्याला करितां येत नाहीं; हा भाग सुमारें $\frac{१}{८}$ सेकंद मानावयाला हरकत नाहीं.)

आपल्या यादींत दीर्घाक्षर नसावें, म्हणजे हिशेब सोंपा होईल. त्याच कारणासाठीं जोडाक्षर–अनुस्वार–आघातवर्ण हेहि नसावे. अशा धोरणानें कोणतीहि यादी वापरितां येईल; नमुना म्हणून पुढील यादी पहा.

ऱ्हस्वाक्षरसंख्या	शब्द, अक्षरसमूह	मिळणारें अंगप्रमाण
१	ॐ (ऱ्हस्व), न, तु इत्यादि	१ व त्याची पट
२	हरि	$\frac{१}{२}$,, ,,
३	चरण	$\frac{१}{३}$,, ,,
४	नरहर	$\frac{१}{४}$,, ,,
५	भवहरण	$\frac{१}{५}$,, ,,

६	रुचिरवदन	$\frac{1}{6}$	,,	,,
७	हरिहरचरण	$\frac{1}{7}$	,,	,,
८	नरहरभवहर	$\frac{1}{8}$	,,	,,
९	चरणकमलनयन	$\frac{1}{9}$	,,	,,
१०	दुखहरणगजबदन	$\frac{1}{10}$	,,	,,
११	भवहरणनमनचरण	$\frac{1}{11}$	,,	,,
१२	अधरमधुरवदनरुचिर	$\frac{1}{12}$	,,	,,
१३	जयजयभवहरगजवदन	$\frac{1}{13}$	,,	,,
१४	भवभयहरणपदनतशरण	$\frac{1}{14}$	,,	,,
१५	नमनमदनदहनचरणशरण	$\frac{1}{15}$	,,	,,
१६	नरहरभवहरसुखकरहरिहर	$\frac{1}{16}$	,,	,,

(गीतांत आढळणाऱ्या शब्दांचीच ही यादी केलेली आहे).

अथवा शुष्काक्षरें वापरूनहि अशी यादी करितां येईल. पुढील यादींत, हल्लींच्या पखवाज-तबला या वाद्यांच्या वादनांत येणारीं शुष्काक्षरें वापरिलीं आहेत; आणि साधनेची पहिली अवस्था म्हणून त्यांत पथ्यें पाळिलीं आहेत तीं हीं : त्यांत दीर्घाक्षर असूं नये, प्रत्येक वर्ण समान लांबीचा उच्चारितां येण्यासारखा असावा, प्रत्येक अक्षरावर जोर (जरब) समान ठेवितां यावा, विशेष जोर देण्याची प्रवृत्ति होईल असे धीन्, धडान्, धेत्त् असे-वर्ण नसावे. या पथ्यांनुसारच पुढील अक्षरें उच्चारावयाचीं आहेत. कोणत्याहि अमुक एका अक्षरावर ' उठून दिसेल असा ' जोर द्यावयाचा नाहीं; कारण सध्यां आपणांस फक्त वर्णोच्चारांनुसार समान कालभाग कसे होतात त्याचा अभ्यास करावयाचा आहे; कालभागाकडे लक्ष द्यावयाचें आहे, कलाभागाकडे नव्हे.

पाटसंख्या	पाट	मिळणारें लयांग		
१	तत् (तचा उच्चार शून्यप्राय)	१ व त्याच्या पटी		
२	तिट	$\frac{1}{2}$	,,	,,
३	तकिट	$\frac{1}{3}$	,,	,,
४	ताकेतिट (के ऱ्हस्व)	$\frac{1}{4}$	,,	,,
५	तकिटतक	$\frac{1}{5}$	,,	,,
६	तकिटदिगन	$\frac{1}{6}$	,,	,,
७	तकिटगदिगन	$\frac{1}{7}$	,,	,,
८	तिटकतगदिगन	$\frac{1}{8}$	,,	,,
९	दिगनतकिटदिगन	$\frac{1}{9}$	,,	,,
१०	किटतिटकतगदिगन	$\frac{1}{10}$	,,	,,
११	तकिटतिटकिटगदिगन	$\frac{1}{11}$	,,	,,
१२	तिरकिटतकतकगदिगन	$\frac{1}{12}$	,,	,,

१३	तिरकिटतकतकिटताकेतिट (ता, के ऱ्हस्व)	१/१३	,,	,,
१४	तिरकिटतकिटतकिटगदिगन	१/१४	,,	,,
१५	तिरकिटतकतकिटतिरकिटतक	१/१५	,,	,,
१६	तिरकिटदिमकिटतिटकतगदिगन [१०]	१/१६	,,	,,

(या वर्णांस पूर्वी 'पाट,' 'पाटवर्ण' किंवा 'पाटाक्षरें' म्हणत. प्राचीनकाळच्या 'दिङ्ग्ले, झण्टुं' इत्यादि शुष्कवर्णांचाच हा नवा अवतार आहे).

येथें आवर्जून सांगावयास हवें, कीं वरील पाटाक्षरांच्या यादीमध्यें 'तबल्याचे, पखवाजाचे बोल' आहेत ही कल्पना तूर्त अगदीं बाजूसच ठेवावी. तशी कल्पना केल्यास त्या तालवाद्यांतून निघणाऱ्या नादांचें अनुकरण करिण्याचा मोह होईल, आणि तसें सुरुवातीसच केल्यास सर्व अक्षरें सारख्याच उच्चारणशक्तिचीं व सारख्याच लांबीचीं उमटणार नाहींत. हीं कांहींतरी अर्थशून्य अक्षरें आहेत आणि प्रत्येकाचें मूल्य समान आहे ही भावना सुरुवातीस ठेविणें अगत्याचें आहे; कारण प्रथम मात्रा आणि मात्राभाग या कालखंडांचें प्रत्यक्ष दर्शन घेऊन त्या त्या कालखंडांच्या निर्मितिची संवय करावयाची आहे. सर्व अक्षरें समान शक्तिनें उच्चारिलीं जावीं यासाठीं एक तोडगा असा कीं पाटाक्षरांचा उच्चार, ओंठ एकाच स्थितींत विलग ठेवून, तोंड फार न उघडतां किंवा मिटतां, करावा. [११]

त्याच कारणासाठीं शब्दांची जी यादी नमुन्यादाखल दिली, तींतहि अर्थाकडे लक्ष देऊं नये. तसें लक्ष दिल्यास वेगवेगळया स्थानीं किंचित् थांबण्याची प्रवृत्ति होऊन अक्षरें समान लांबीचीं निघणार नाहींत, किंवा (अथवा आणि) एकाद्या अक्षरावर जास्त भार देऊन उच्चार करण्याची प्रवृत्ति होईल.

अभ्यासामुळें वरील कालभाग पुरे अंगवळणीं पडले आहेत असें समजून पुढें जाऊं.

वरील अभ्यासांत खरें पाहतां आपण एकेका मात्रेचे भाग असे केलेच नाहींत! अर्धमात्रा, पावमात्रा इत्यादींचा अनुभव आपण घेतलाच नाहीं. केलें काय तर एका समान लांबीचीं अक्षरें सतत उच्चारिण्याचा अभ्यास केला. त्या लांबीला एक मात्रा म्हटलें. अशीं बरींच अक्षरें उच्चारिण्याची संवय केली; म्हणजे दोन, तीन इत्यादि मात्रांच्या कालाचा अनुभव घेतला.

पुढें त्या दोन, तीन इत्यादि मात्राकालांसच प्रत्येकीं एकेका वेळीं 'एकमात्रा' असें नांव दिलें. तीन अक्षरांच्या एकूण तीन मात्रा एवढ्या काळासच एक मात्रा म्हटल्यामुळें, त्यांपैकीं प्रत्येक अक्षर त्यावेळीं त्या प्रसंगीं एकतृतीयांश मात्राकालाचें ठरलें; खरें म्हणजे त्या अक्षराचा काळ कांहीं कमी झालाच नाहीं. फक्त नांव बदलण्याची क्रिया काय ती केली.

पण ही स्वतःची जाणून बुजून केलेली फसवणूक नव्हे! तर पुढील अभ्यासाची पूर्व-तयारी म्हणून जाणूनबुजून धरिलेली वाट होय. या पूर्वतयारीच्या आधारावर आपणांस आतां मात्राभागांचा अभ्यास नीट करितां येईल.

प्रथम 'चतस्र अंगानें जाऊं,' म्हणजे १/२, १/४, १/८, १/१६ या मात्राभागांचा अभ्यास करूं. तो असा: चार अक्षरी शब्द 'नरहर' अथवा 'ताकेतिट' हा आपणांस व्यवस्थित उच्चारितां

येऊं लागला आहे. त्याच्या मात्रा अर्थात् चार आहेत. म्हणण्याची संवय झाल्यामुळें आपणांस आतां इतर गोष्टींकडे अवधान देतां येईल; तसें देऊन, हा एकूण चार मात्रांचा काल नेमका किती आहे तें बिनचूक पटवून घ्यावें आणि नेमक्या तेवढ्या काळांत दोनच अक्षरांचा ('हरि' 'तिट' असा) शब्द उच्चारावा. नेमकेपणा साधण्यासाठीं एकदां चार अक्षरी शब्द व लगेच (तेवढ्याच एकूण काळांत) दोन अक्षरी शब्द, असें आलटूनपालटून उच्चारावें, म्हणजे 'चारांत दोन' हें कालप्रमाण बिनचूक उमगेल. येथें काय होईल, तर एका अक्षरास एक मात्रा हें प्रमाण जरी प्रथम ठरवून चार मात्रांचा काळ अनुभविला, तरी तेवढ्या काळांतच दोन अक्षरें उच्चारिल्यामुळें त्या दोहोंमधील प्रत्येक अक्षर हें दोन मात्रा एवढ्या काळाचें झालें; उलट पाहतां तें प्रत्येक दीर्घ अक्षर हें एक मात्रेचें मानिल्यास दोन अक्षरी शब्दाचा एकूण काळ दोन मात्रांचा होतो व तेवढ्या काळांत जेव्हां चार अक्षरें उच्चारिलीं जातात तेव्हां त्या चारांपैकीं प्रत्येकाचा काळ अर्धमात्रेचा होतो. आतां नेमक्या तेवढ्याच काळांत एक अक्षर उच्चारावयाचें आहे. तेंहि चार अक्षरें-तेवढ्याच नेमक्या एकूण काळांत दोन अक्षरें-तेवढ्याच नेमक्या एकूण काळांत एकच अक्षर-अशा आवृत्त्या करून म्हणावें, म्हणजे बिनचूकपणा साधेल. एका अक्षरास जेवढा काळ दिला, त्याला एक मात्रा म्हणावें. तेवढ्याच नेमक्या काळांत जेव्हां दोन अक्षरें येतात, तेव्हां त्या दोहोंपैकीं प्रत्येकाचा काळ अर्धमात्रेचा; व तेवढ्याच नेमक्या काळांत जेव्हां चार अक्षरें येतात तेव्हां त्या चारांपैकीं प्रत्येकाचा काळ पावमात्रेचा म्हणावा लागेल. हें नेमकें जमलें म्हणजे मग आठ अक्षरांचा शब्द प्रथम उच्चारावा, तेवढ्याच काळांत चार, दोन व एक अक्षर उच्चारावें. म्हणजे आतां त्या एकाक्षरी शब्दाची मात्रा एक मानिल्यास $\frac{१}{८}$, $\frac{१}{४}$ व $\frac{१}{२}$ मात्राकाल उमगेल. त्यानंतर सोळा अक्षरांचा शब्द प्रथम उच्चारून त्याच्या अनुषंगानें $\frac{१}{१६}$, $\frac{१}{८}$, $\frac{१}{४}$, $\frac{१}{२}$ आणि १ या मात्राकालांची संवय करावी.

ही क्रिया आतां उलटसुलट चालवावी; म्हणजे १ वरून १६ अक्षरांवर आणि १६ वरून परत १ अक्षरावर ओळीनें - एकूण काल समान ठेवून -यावें. हा अभ्यास पुढील तालिकेनें दाखवितां येईल :-

स्वरांग (मात्राभाग)		शब्द	पाटाक्षरें
$\frac{१}{१६}$	(कला)	नरहरभवहरसुरवरहरिहर	तिरकिटदिमकिटतिटकतगदिगन
$\frac{१}{८}$	(द्विकला)	न र ह र भ व ह र	ति ट क त ग दि ग न
$\frac{१}{४}$	(चतुर्भाग)	न र ह र	ता के ति ट
$\frac{१}{२}$	(अर्धमात्रा)	ह रि	ति ट
१	(विराम)	ॐ	त त्

अक्षरें मुद्दाम दोन उभ्या रेघांमध्यें बंदिस्त केलीं आहेत. त्यामुळें हें दर्शविण्याचा प्रयत्न केला आहे कीं, पहिल्या १६ अक्षरांच्या ओळींतलें शेवटचें अक्षर (हरिहर मधील र अथवा गदिगन मधील न) ज्या क्षणापर्यंत चालू आहे त्या क्षणापर्यंत ८, ४, २ व १ या अक्षरांच्या ओळीं-

मधील शेवटचीं अक्षरें (र, र, रि, ॐ अथवा न, ट, ट, तत्) चालू राहिलीं पाहिजेत. नुसतीं अक्षरें लिहून हें स्पष्ट होत नाहीं; आणि अवग्रहचिह्नें दिलीं, उदाहरणार्थ ॐ हें अक्षर ॐऽऽऽऽऽऽऽऽऽऽऽऽऽऽऽ अथवा ओऽऽऽऽऽऽऽऽऽऽऽऽऽऽम् असें लिहिलें, तर ती एकच एक अखंड मात्रा आहे, १६ मात्रा नव्हेत, हें झांकून जातें; म्हणून ही योजना केली आहे.

हें पचनीं पडल्यावर क्रम बदलावा; १६–८–४–२–१, १–२–४–८–१६ या सरळ क्रमाऐवजीं १६–४–८–२–१, १६–२–८–१–४ इत्यादि 'अचानक' बदल करावे. (यास मंडूकप्लुति म्हणजे बेडूकउडी म्हणतात). म्हणजे हा अभ्यास पक्का होईल. तदनंतर आधार-मानाचा काळ एक मात्रा, जो सोळा अक्षरांवर बसविला, तो कमीअधिक जलद करावा.

हा चतस्र लयाचा हिशेब एकदां पूर्णपणें हस्तगत झाला कीं ३ व ९ या अक्षरांच्या अनुरोधानें $\frac{1}{3}$ व $\frac{1}{9}$ या मात्राभागांचा अभ्यास करावा. त्याचें केवळ दिग्दर्शन पुढील तालिकेंत आहे :

$\frac{1}{9}$	चरणकमलनमन	दिगनतकिटदिगन
$\frac{1}{3}$	च र ण	त कि ट
१	ॐ	त त्

सवय झाल्यावर ९–३–१, १–३–९ हा क्रमहि बदलून ९–१–३, ३–१–९ वगैरे प्रकार साधावे आणि लयाचें प्रमाणहि कमीअधिक जलद करावें.

या 'तिस्र' लयाच्या अभ्यासामध्यें अशी भावना झालेली आढळेल–व तशी आढळणें हेंच तिस्रलय हस्तगत झाल्याचें लक्षण आहे–कीं, प्रथम जो चतस्रलयांगाचा अभ्यास झाला त्यांत आपलें चित्त ज्या पद्धतिनें धांवलें त्यापेक्षां कांहीं वेगळ्याच प्रकारें चित्त आतां धांवत आहे. म्हणजे, चतुर्थांश लयांगाची मोडणी आणि तिस्र लयांगाची मोडणी या दोहोंत चित्ताच्या लयांगभावनेच्या दृष्टिनें कांहीं फरक आहे; एका वर्णोच्चाराचे २–४–८–१६ असे सम-भाग करणें व ३–९ असे विषमभाग करणें यांत चित्ताच्या क्रिया कांहीं वेगवेगळ्याच होतात.

आतां हें समविषम एकत्र करून ३–६–१२ हा प्रकार साधावा.

$\frac{1}{12}$	अ ध र म धु र व द न रु चि र	ति र कि ट त क त कि ट दि ग न
$\frac{1}{6}$	रु चि र व द न	त कि ट दि ग न
$\frac{1}{3}$	च र ण	त कि ट
१	ॐ	त त्

यांतहि १– $\frac{1}{6}$ – $\frac{1}{3}$ – $\frac{1}{12}$, १ – $\frac{1}{12}$ – $\frac{1}{3}$ – $\frac{1}{6}$ वगैरे क्रम साधावे.

यानंतर वरील समविषम (मिश्र) प्रकारांत $\frac{1}{9}$ मात्राभागहि दाखल करावा आणि $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{9}$, $\frac{1}{12}$ यांचा अभ्यास वरीलप्रमाणें करावा. हें प्रथम साधणें कठिण जाईल. ३ वरून ६ वर अथवा ९ वर किंवा १२ जाणें सोपें वाटेल, परंतु ६ वरून ९ वर जाणें कठिण पडेल; तसेंच ९ वरून १२ वर जाणें कठिण पडेल. याचें कारण असें कीं ६ ही ३ ची दुप्पट व १२ ही ६ ची दुप्पट आहे; पावपट-निमपट लवकर हस्तगत होते तशी दीडपट–पाऊणपट

होत नाहीं. म्हणून प्रथम १२–६–३–९–१ या क्रमाचा अभ्यास करावा; १२ अक्षरांचीं ६ करावीं, ६ चीं ३ करून ३ चीं ६ करावीं; तसेंच उलट ९ वरून ३ वर, ३ वरून ६ वर, व ६ वरून १२ वर जावें. हें व्यवस्थित साधिल्यावर १–३–६–९–१२, १२–९–६–३–१ हा क्रम घ्यावा.

६–९ यांत दीडपटीचा म्हणजे 'देढी' चा अनुभव येतो. तो मनांत बिंबला, एका मात्रेचे दीड भाग कसे हे बिनचूक कळूं लागलें. म्हणजे ४–६ आणि १०–१५ या भागांचा अभ्यास करावा. चाराची देढी सहा, चार अक्षरें उच्चारण्याला जेवढा काळ लागतो तेवढ्या काळांत सहा अक्षरें उच्चारावयाचीं. १० ची देढी १५. आडी किंवा योडीहि म्हणतात.

१२-९ यांत पाऊणपटीचा अनुभव येतो. तो मनांत बिंबला म्हणजे ८–६ व ६–८ या भागांचा अभ्यास करावा. आठाची पाऊणपट सहा. ही 'पौनी' (पावनी).

आतां १–५–१०–१५ या पंचमांशाचा अभ्यास करावा. तो साधल्यावर ४–५, ८–१० या 'सवापटी' चा (सवाईचा) अभ्यास करावा. ही 'कुआडी'.

अशा रीतीनें आपण एका मात्रेचा षोडशांश – अष्टमांश – पाव–अर्धा पाऊण भाग, द्वादशांश–नवमांश–षष्ठांश तुतीयांश भाग, पंचदशांश म्हणजे पंधरावा हिस्सा–दशांश–पंचमांश भाग, हे तर बिनचूक साधूं शकलोंच, आणि शिवाय पाऊणपट, सवापट, दीडपट (म्हणजे पावनी–सवाई–देढी) कशी होते तेंहि आपणांस व्यवस्थित कळलें. आतां पुढील अभ्यास बारकाईनें करावा.

चार अक्षरांच्या काळांत नऊ अक्षरें. ही सवादोनपट.
,, ,, ,, पंधरा अक्षरें. ही पावणेचारपट.
दोन अक्षरांच्या काळांत पांच अक्षरें. ही अडीचपट. (ढाई, अढाई. महाकुआडी).

या पुढचा भाग अवघड आहे, पण येथपर्यंतचा अभ्यास व्यवस्थित बिनचूक झाला असेल तर त्यांतील अवघडपणा कमी होईल. तो म्हणजे मात्राकालाचे ७ व १४ भाग करणें. प्रथम १४ अक्षरें म्हणून तेवढ्याच काळांत नेमकीं समान सात अक्षरें बिनचूक म्हणावयाचीं व तेवढ्याच काळांत एक अक्षर उच्चारावयाचें. १४-७-१, १–७–१४, ७–१–१४, १–१४-७, ७–१४–१, १४–१–७. ११ व १३ भाग मात्र स्वतंत्रपणेंच करावे लागतील. ११–१, १–११ व १३–१, १–१३.

१/७, १/११, १/१३ या भागांची संगीतांत तशी फारशी जरूर पडत नाहीं. परंतु त्यांच्या सहाय्यानें पुढील हिशेब हस्तगत होतो.

चार अक्षरांच्या काळांत सात अक्षरें. ही पावणेदोनपट. (बेआड.)
,, ,, ,, अकरा ,, ही पावणेतीनपट.
,, ,, ,, तेरा ,, ही सवातीनपट.
दोन अक्षरांच्या काळांत सात अक्षरें. ही साडेतीनपट. (महाबेआड)
म्हणजे एका मात्रेचे १ पासून १/१६ भाग तर साधलेच, व त्यांत पाव–अर्धा–पाऊण हे

तर आलेच, शिवाय ।, ।।, ।।।, २।, २।।, २।।।, ३।, ३।।, ३।।। या लयांगांचाहि अभ्यास झाला असें निष्पन्न होईल.

हिंमत सोडूं नये, चुकलें तरी पुन्हां प्रयत्न करावा. मात्राभाग तंतोतंत वर्तवितां आल्या-शिवाय पुढें जाऊं नये; उतावळेपणानें सर्व बिघडेल.

वर दिलेला क्रम परंपरागत व अनुभवसिद्ध आहे; त्याच क्रमानें जावें. एकदम ३-४-५ असें ओळीनें जाऊं नये, चूक होईल.

हा सर्व ' गद्य ' अभ्यास झाला, आतां यांत स्वरनाद ठेवून स्वरगत लयांग म्हणजे ' स्वरांग ' या लयमानाचा अभ्यास करावयाचा आहे.

या पुस्तकांत स्वरनादांच्या चर्चेत लक्ष घालणें उद्दिष्ट नाहीं आणि येथील संदर्भात जरूरहि नाहीं; म्हणून पुढील विधानें एकदमच करूं.

स्वरनादांचें सप्तक असतें. प्रत्येक सप्तकांत वेगळयावेगळया उंचीचे भासणारे असे बारा स्वरनाद मानिले आहेत. त्यांचीं संक्षिप्त नांवें-सा, कोमल रे, तीव्र रे, कोमल ग, तीव्र ग, कोमल म, तीव्र म, प, कोमल ध, तीव्र ध, कोमल नि, आणि तीव्र नि. तीव्र नि च्या वर तेरावा उंच नाद येतो तो मूळच्या सा शीं मिळून जाण्याजोगा असतो. या ' वरच्या ' सा पाशीं सप्तक पूर्ण झालेलें असतें व त्या सा वरून पुढें दुसरें सप्तक सुरू होतें. भारतीय संगीतांत अशीं एकावर एक तीन सप्तकें संगीतोपयोगी मानिलेलीं आहेत; त्यांस खालपासून अनुक्रमें मंद्र (किंवा खर्ज - खरज), मध्य (किंवा बाज) व तार (किंवा टीप) अशीं नांवें आहेत. (तशीं सप्तकें बरींच असूं शकतात, आणि भारतीय संगीतांतहि मंद्राच्या खालीं अणुमंद्र अथवा ' लरज ' व तारच्या वर अतितार किंवा तारतर हीं सप्तकें मान्य आहेत; परंतु एका संदर्भात - म्हणजे आधारनाद सा हा पक्का केल्यावर फक्त तीनच सप्तकें प्रत्यक्ष उपयोगी अशीं मानिलीं आहेत). [12]

या नादांसाठीं आपणांस लिपि हवी. आपण असें करूं कीं सारेगमपधनी हीं नांवें साधारणतः अशींच लिहावयाची. साधारणतः याचा येथें अर्थ असा कीं तो तो स्वर कोमल आहे कीं तीव्र याच्याशीं त्या ठिकाणीं कर्तव्य नाहीं. जसें ' रे ' लिहिल्यास कोमल अथवा तीव्र असा कोणताहि रे समजावा. आतां कोमल स्वर आपण ' ऱ्हस्व, अकारान्त ' लिहूं, जसें र ग म ध न. आणि तीव्र स्वर ' दीर्घ, आकारान्त ' लिहूं. जसें रा, गा, मा, धा. ना म्हणजे तीव्र नी, न म्हणजे कोमल नि. उच्चार मात्र रे ग म ध नी असेच करावयाचे आहेत. (कोणी रे चा उच्चार रि करितात). सा व प हे कोमल–तीव्र असे मानिले जात नाहीत. पुढें, मंद्र सप्तक दाखविण्यासाठीं त्या त्या स्वराक्षराखालीं आपण एक आडवी रेषा दाखवूं जसें सा, रे हे मंद्रसप्तकांतील सा, रे. र हा मंद्र सप्तकांतील कोमल रे. गा हा अणुमंद्र (लरज) सप्तकांतील तीव्र ग, याच्याखालीं दोन आडव्या रेषा. तार सप्तकाचें चिह्न म्हणून त्या त्या स्वराक्षराच्या वर आपण तिरपी आघातरेषा दाखवूं. जसें ग′ म्हणजे तार सप्तकांतील कोमल ग; गा″ म्हणजे अतितार सप्तकांतील तीव्र ग, त्यावर दोन आघातरेषा. मध्यसप्तकासाठीं खुणांची गरज नाहीं. [13]

(येथें त्या त्या स्वरांचे प्रत्यक्ष नाद कसे असतात तें स्थूलमानानें आपणांस माहीत आहे असें गृहीत धरिलें आहे. सारेगमपधनि हीं संक्षिप्त नांवें षड्ज ऋषभ, गांधार, मध्यम, पंचम, धैवत आणि निषाद या नांवांवरून आलीं आहेत हें प्रसिद्धच आहे).

वर वर्णिलेला सर्व अभ्यास आतां या स्वरनादांच्या सहाय्यानें करावयाचा आहे. म्हणजे 'चरण' ऐवजीं 'सारेग' असें केवळ गद्य म्हणावयाचें नाहीं, तर एक 'सा' हा आधारनाद कायम करून त्याच्या अनुरोधानें त्या त्या उंचीचे स्वरनाद काढावयाचे आहेत. अर्थात् वरच्या अभ्यासामधील सर्व पथ्यें येथेंहि पाळावयास हवींच.

सर्व स्वरनाद सारख्याच लांबीचे उच्चारावयाचे. 'चाली' कडे लक्ष दिल्यामुळें एकादा नाद ऱ्हस्व तर दुसरा दीर्घ असें होऊं द्यावयाचें नाहीं. कोठेंहि, कारणानें अथवा अकारण, आघात येऊं द्यावयाचा नाहीं; सा – प हा उच्चार दोरीसूतच करावयाचा, सा–प्प असा प वर जोर देऊन करावयाचा नाहीं. सर्व स्वर एक प्रमाणाच्या शक्तिनेंच उच्चारावयाचे, आवाज लहानमोठा करावयाचा नाहीं अथवा मध्येंच हळुवार 'नाजुक' उच्चार करावयाचा नाहीं. आणि कोणताहि स्वरालंकार म्हणजे स्वरनादास घातलेली कशीहि मुरड या अभ्यासांत अजीबात येऊं द्यावयाची नाहीं, कंप–आंदोलन-मींड–घसीट–वगैरे सर्व तूर्त वर्ज्य मानावयाचे.

कारण ही 'संथा' आहे, येथें आपण गीत गात नाहीं. एकदां स्वरांग म्हणजे स्वराक्षरांचा लयभाग अंगवळणीं पडला, आणि यापुढें येणारा तालभाग पचनीं पडला, म्हणजे मग आपल्या शक्तिप्रमाणें, बुद्धिप्रमाणें—आवाजाची अनुकूलता असेल त्यानुसार कोणतेहि स्वरालंकार आपण प्रमाणशीर सुबक लयबद्धतेनें घेऊं शकूं. परंतु आतांच अलंकार, तान, आलाप, 'चाल,' वगैरे गोष्टींकडे लक्ष गेलें तर लयांग हस्तगत होणें मुष्कील पडेल. मग, योग्य मार्गदर्शन नसलें तर, आपण घेऊं त्या अलंकारांससुद्धां कांहीं भूमिका, कांहीं प्रमाण, कांहीं 'बूड' च राहणार नाहीं. एकदां लयताल हस्तगत झाल्यावर कलाविशुद्ध स्वरालंकारांनीं गीत नटविण्यास अडचणच पडणार नाहीं; (तेथें अभ्यास लागेल तो आवाजाच्या शुद्धीकरणाचा, दमछाकीचा, बिनचूक इष्ट तो स्वरनाद काढण्याचा; आणि रागकल्पना, गीताचा अर्थभाव व स्वरभाव समजण्याचा. पण ते विषय सध्यां आपणांपुढें नाहींत).

लयांगाभ्यासाची मोडणी वर सविस्तर आलीच आहे, तेव्हां हा स्वरांगाभ्यास त्रोटकपणें लिहिला तरी बिघडणार नाहीं. [१४]

१. चतस्र लयांग

(द्विगुण - दोगुन, चतुर्गुण - चौगुन, अष्टगुण - आठगुन).

एका मात्रेंत, म्हणजे प्रमाण मानिलेल्या काळांत, अखंडपणें—

१ स्वरनाद |सा|, |प|, |सा'|, |म|, |सा|, |गा|, |सा|, |धा|,
|सा|, |ग|, |सा|, |ध|, |प|, |रा|, |मा|, |ना|,
|सा|, |ध|, |र|, |सा|, |म|, |न|, |सा|

२ स्वरनाद |साप |, |पसा' |, |सा'प |, |साम |, |मसा', | |सासा', |
|साप |, |परा |, |राप |, |राधा |, |धागा |, |गाधा |,
|गा ना |, |ना गा |, |ना मा |, |मा ना |, मा र |,
|सा म |, |म न |, |न ग |, |ग ध |, |ध र |, |र मा |.

४ स्वरनाद |सा म सा प |, |प सा सा म |, प सा सा सा |, |प सा सा ना |, सा प सा म |.

८ स्वरनाद |सा गा म प गा म प ना |, |सा गा म धा ना प रा सा |,
|सा म रा प धा म प सा' |, |ग र सा न ध न र सा |.

१६ स्वरनाद |सा रा गा मा प धा ना सा' रा' सा' ना धा प मा गा रा |
|सा र ग म प ध न सा' र' सा' न ध प म ग र |

२. तिस्र लयांग

(त्रिगुण – तिगुन, नवगुण -- नौगुन).

एका प्रमाण ठरविलेल्या मात्रा नामक काळांत अखंडपणें —

१ स्वरनाद |सा |.

३ स्वरनाद |सागाप |, |गापाना |, |पनारा' |, |रामधा |, |मधा'सा' |
|धा सागा |, |सागप |, |गपन |, |मानार' |,
|न राम |, |रामा धा |, |मधासा' |

९ स्वरनाद |सा रा गा मा पा धा ना सा' रा' |, |ना सा' रा' धा ना सा' प धा ना |,
|मा पा धा गा मा प रा गा मा |, |सा रा गा ना सा रा धा ना सा |;
|सा र ग म प ध न सा र' |, |न सा' र' ध न सा' प ध न |,
|म प ध ग म प र ग म |, |सा र ग न सा र ध न सा |;
|सा ग म ग म ध म ध न |, |प म ग म ग र ग र सा |.

३. तृतीयांश व द्वितीयांश. (षष्ठांश, द्वादशांश).

एका प्रमाण ठरविलेल्या मात्राकाळांत अखंडपणें —

१ स्वरनाद |सा |, |ग |, |गा |, |म |, |प |, |ध | धा |.

३ स्वरनाद |साराम |, |नारागा |, |गामसा, |, नारामा | धसाग |

६ स्वरनाद |रागापमगारा |, |गामपगामगा |, |सागमपगप |,
|न धा प म प ना |, धा ना सा रा ग रा |, |गा सा धा मा धा सा |

१२ स्वरनाद | ध ना सागरासानासा धा न ध प |, | सा'नधानधापधामप |.
| मपधनसा'रा'ग'रा'सा' |, | सागामपगामनाधाप |

४. द्विगुणांश व सार्धगुण (दोगुन--देढी)

एका प्रमाण ठरविलेल्या मात्राकाळांत अखंडपणें —

१ स्वरनाद | सा |
२ स्वरनाद | धा सा |, | ध सा |, | म प |, | ग म |, | गा म |
३ स्वरनाद | धा पा सा |, | ध र सा |, म धा प |, | रा म प |
४ स्वरनाद | मगरसा |, | नधामप |, | सारामप |, | नारागामा |
६ स्वरनाद | धा ना सागारासा |, | सा'नापगापगा |, ध नसारगर |

१ चा द्विगुण २, २ चा ४. २ ची देढी ३, ४ ची ६. प्रथम १-२-३ हा क्रम घ्यावा, मग २-४-६ क्रम; व शेवटीं ओळीनें १-२-३-४-६.

आतां समजा ३ ची देढी करावयाची आहे. ३ × १॥ = ४॥, अर्थात् जेवढ्या काळांत ३ स्वरनाद उच्चारिले तेवढ्या काळांत साडेचार स्वरनाद उच्चारावयाचे आहेत. तें सध्यां आपल्या कुवतीबाहेर आहे, म्हणून युक्ति अशी करावी कीं, जो ३ स्वरनादाचा (एक मात्रा हा) काळ तो दोनदां घ्यावा. जसें | सा | ऐवजीं | सा | सा |; आणि त्यांत प्रत्येकीं ३ मिळून एकूण ६ स्वरनाद ठेवावे, जसें | धा प सा | समप |; आणि या एकूण काळांत ९ स्वरनाद उच्चारावे, जसें | धा प सारामपनधाप| (हा दोन मात्रांचा काळ होय) म्हणजे यांत प्रत्येक मात्राकाळांत
१ २
४॥ स्वरनाद भरतील. हें साधिल्यावर तिनांऐवजी एकच अखंड स्वरनाद करावा.

हीच युक्ति पुढील 'सवाई' च्या अभ्यासांत वापरावयाची आहे.

५. सवाई

सवाई म्हणजे एका मात्राकाळांत सवा स्वरनाद उच्चारिणें. यासाठीं पूर्णांकच वापरिणें भाग पडतें. चार सवे पांच. चार स्वरनादांस जेवढा काळ देऊं तेवढ्या काळांत पांच स्वरनाद काढावयाचे. या चारांनां प्रत्येकीं एकेक मात्रा द्यावयाची.

आतां या सवाईच्या अभ्यासावरून पाऊणपट, अडीचपट वगैरें अंगांचा अभ्यासहि कसा करावा तें आपोआप कळेल.

एकदां अभ्यासाची मोडणी कळली, म्हणजे पांचवा भाग वगैरे कसे करावे हेंहि अवगत होईल. ते 'धडे' येथें लिहिण्याची आतां गरज नाहीं.

हा अभ्यास हाडाहाडांत मुरण्याला फारच वेळ लागतो. वर दिलेले नमुने केवळ म्हणण्याला सोंपे वाटतात, पण प्रथम एकाच स्वरनादाचा उच्चार करून त्या 'मात्रा' काळांत

बरहुकूम अमुक इतके स्वरनाद समान काळाचे उच्चारिणें हें सोपें नाहीं. यासाठीं अभ्यास सावकाश शान्तपणें करावा, उतावीळ होऊं नये, मोजमापाकडेच मुख्य लक्ष असावें. [१५]

इतर थोरथोर गायकवादकांचा वर्तावं लक्षपूर्वक ऐकावा. यासंबंधींचीं परंपरागत पथ्यें ज्याला पटतील त्यानें पाळावीं, तीं अनुभवसिद्ध आहेत आणि त्यांमागें कांहीं निश्चित विचार-योजना आहे. तीं पथ्यें पुढीलप्रमाणें आहेत.

अभ्यासाच्या सुरुवातीच्या अवस्थेंत इतर गायनवादन ऐकूंच नये. साधारण चतुर्थांश-तृतीयांश एवढा हिशेब अंगवळणीं पडला कीं मग थोरांचें गायनवादन ऐकावें; पण तें ऐकतांनाहि त्यांच्या गीताच्या सुरुवातीच्या म्हणजे स्थायीच्या (अस्ताईच्या) भागाचेंच फक्त श्रवण करावें, कारण त्या भागांत त्यांनीं आपल्या वर्तावाचा पाया सावकाश, एका निश्चित योजनेनें, क्रमानें रचिलेला असतो. त्या श्रवणांतहि, आपण तबला - पखवाज यांमधील 'अलंकारां' कडे पाहूं नये, केवळ मात्रा मोजाव्या. (या अलंकारांचें वर्णन पुढें 'प्रचलित तालव्यवहार' या भागांत येणार आहे). 'अव्यवस्थित' म्हणजे असें निश्चित विचारपूर्वक गायनवादन न करणारे जे असतील त्यांचें या अभ्यासू अवस्थेंत ऐकूं नये. तानबाजी, गळेबाजी, तालाशीं झटापट वगैरे ऐकणें टाळावें. ऐकतांना कलावंताच्या पुढयांत बसूं नये, इतरांशीं बोलूं नये, गप्पा ऐकूं नयेत. जवळच पण एका बाजूला, शक्यतों समजदार मनुष्यांजवळ बसावें. मान हालवणें, टाळ्या वाजविणें, वाहवा देणें, वगैरेंपासून अलिप्त रहावें. मनांतल्यामनांत हिशेब पहावा. [१६]

येथवर आपण सारेगम इत्यादि स्वराक्षरांच्या साहाय्यानें स्वरांगाचा अभ्यास केला. आतां तीं अक्षरेंहि टाकून द्यावयाचीं आहेत, व केवळ आकार-ओकारादि वर्ण आणि 'मुखबंध' म्हणजे तोंड बंदच ठेवून केवळ हुंकारध्वनि, यांच्या साहाय्यानेंच अभ्यास करावयाचा आहे. [१७] त्यांतहि एकदां आकार शुद्ध असा लावला कीं सर्वत्र आकारच ठेवावयाचा, त्यांत ओकार-उकार येऊं द्यावयाचे नाहींत. शिवाय तो आकार वगैरे जो कांहीं घेतला असेल, तो एकसंध अखंड ठेवावयाचा आहे. उदाहरणार्थ, मात्रेचे चार भाग करिणें असेल तर त्यांत प्रत्येकीं चतुर्थांश मात्राभागाचे जे चार स्वरनाद येणार, त्यांचा । आऽऽऽ। असा स्वच्छ उच्चारच करावयाचा, आ - आ - आ - आ असे चार तुकडेहि करावयाचे नाहींत, (याला अकारकरण म्हणतात व मुद्दाम केलेलें अकारकरण हा एक अलंकार आहे. [१८] पण तो येथें वर्ज्य आहे); व आयायाया असे हिसकेहि द्यावयाचे नाहींत. [१९]

हीच शुद्ध वाणी, 'सुधबानी'! ही सर्वांस साध्य नाहीं. तिला नैसर्गिक अनुकूलता हवी. तरीहि प्रयत्न करावाच; म्हणजे निर्मळ स्वराचा भाव काय तें कळेल.

हें थोडें जरी साधिलें तरी त्याचा फायदा फार मोठा आहे. 'नेहाभिक्रमनाशोऽस्ति, प्रत्यवायो न विद्यते.' निराश होऊं नये. 'एकः शब्दः, सम्यगधीतः, सम्यक्प्रयुक्तः, स्वर्गे लोके कामधुग्भवति.' [२०]

आणि येथेंच एक खटकणारा अनुभव येतो ! तो हा, कीं केवळ एकाच अखंड स्वर-नादाचे कालांशभाग केवळ मनोमन जाणून ते अखंडध्वनींतच बिनचूक ओळखणें हें अत्यंत दुष्कर आहे ! वरील अवतरणांतहि एकः शब्दः म्हटलें आहे, एक 'अक्षर' नाहीं.

'गोऽऽविन्दारे गोऽऽपाळाऽ' यांत प्रत्येक 'गो' चे तीन समान भाग स्पष्ट दिसतात खरे, पण तेथें तसे हिसकेच आहेत; हिसके नसले तर पुढें 'विन्दारे', 'पाळाऽ' हे शब्दभाग तुलनेसाठीं आहेत; जेवढ्या लांबीचा उच्चार 'विन्दारे' चा, तेवढाच 'गो' चा हें कळतें. पण अशा तुलनेसाठीं साधन नसलें तर? आपण 'ॐ' हेंच एक अक्षर पाहूं. शास्त्रांत त्याच्या मात्रा साडेतीन म्हटल्या आहेत; [२१] अकार, उकार, मकार हे प्रत्येकी एकेक मात्रेचे, व पुढें अर्धमात्राकाळांत तो शेवटचा मकारच कायम ठेवून टाळूकडे श्वास फेंकत 'भ्रमरनाद' करावयाचा आहे. 'अउमँ' असें लिहून हें दाखवितां येईल, पण त्यांतील भाग प्रत्यक्ष साधावयाचे कसे? "हरिःॐ" यांत तें शक्य आहे, पण केवळ 'ॐ' चे साडेतीन भाग बिनचूक कसे जाणणार? त्या मापनासाठीं कांहीं साधन हवें.

जें कंठगत आवाजाचें तेंच स्वरवाद्याचें. बांसरी–अल्गूज–सनई इत्यादि सुषिर (म्हणजे सच्छिद्र), फुंक मारून वाजविण्याचीं जीं वाद्यें, त्यांतहि हाच प्रश्न येणार. तंतुवाद्यांत प्रकार दोन; छेड करण्याचीं जीं बीन-सुरबहार–सतार–सरोद वगैरे वाद्यें, त्यांत एकच 'तोम्' असा ध्वनि काढिल्यास त्या ध्वनिकालाचे अंशभाग कसे साधावयाचे? गजाचीं जीं सारंगी–दिलरुबा–व्हायोलिन् वगैरे वाद्यें त्यांत एकच गज एकाच दिशेनें फिरवून एकच स्वरनाद काढिल्यास त्याचे अंशभाग कसे? [२२] या अडचणी येतात. 'निव्वळ स्वरांगाचा अभ्यास अवघड' म्हटलें तें यासाठीं.

येथें हस्तक्रिया (कला) हीच मदतीला येते. तालक्रियेचें प्रयोजन व केवळ स्वरालापांतहि तिचें महत्त्व येथें दिसतें. तेव्हां आतां तालांगसाधनाकडे वळूं.

टीका-टिप्पणी : ६. लयांगसाधना : स्वरांग

६. १ योगसूत्रम् १.१४.

६. २ तबलजीशीं पेंच लढविणारा तोच फक्त लयदार अशी समजूत प्रचलित आहे, आणि तिला अनुसरून गायकवादकांचीं वर्गीकरणेंहि केलीं जात आहेत. अब्दुलकरीम, गुलामअली, प्यारासाहेब, हिराबाई, बिस्मिल्ला, वगैरेंपैकीं कोणाचाहि लय कच्चा नव्हता, ते सर्व लयदारच होत. कुमार गंधर्व अत्यंत लयदार आहे !

६. ३ या राष्ट्रगीताची जी 'सरकारी' चाल आहे, तींतील दुसऱ्या ओळींत लयभेद आहे. । पंजाऽब । सिंधगुज । राऽतम । राऽठाऽ । अशा भाषानुसारी स्वरोच्चारां-ऐवजीं । पंऽजाऽ । बसिंऽध । गुजराऽ । तमराऽ । असें आहे; पंजाबमधील प दीर्घ केला आहे, त्यामुळें 'ब' वर आघात येतो व 'मराठा' च्या रा ऐवजीं ठा वर आघात येऊन ठा ऱ्हस्वहि होतो. याचें कारण 'वंग' येथील ग वर चरणाची शेवटची मात्रा घेतली आहे. । पंजाऽब । सिंधगुज । राऽतम । राऽठाऽ । द्राऽविड । उऽत्कल । वंऽगऽ । – | यांत शेवटीं एक मात्राविराम ठेवून श्वास घेतां येतो व एकूण आठ मात्रांचा चरण होतो. सरकारी चालींत श्वास घेण्याला फार अवकाश नाहीं.

६. ४ याचा राग परज. रामभाऊ सवाई गंधर्व यांचें हें एक आवडतें गीत होतें.

६. ५ हें गाणें नाटकाच्या शेंवटच्या भागांत आहे, तो भाग हल्लीं कित्येक वर्षें छाटला जातो म्हणून हें गाणें प्रसिद्ध नाहीं. परंतु पंढरपूरकरबोवा, कृष्णराव गोरे, (केशवराव भोंसले असें ऐकितों), पेंढारकर, हे छान म्हणत.

६. ६ राग बिहाग.

६. ७ राग बागेश्री. एकाकाळीं मास्तर कृष्णरावांच्या या चालीनें खूप लोकरंजन केलें.

६. ८ राग शुद्धमल्लार. विद्याधरीबाई व सिद्धेश्वरीबाईंचें ऐकिलें.

६. ९ राग लंकादहन सारंग. गु० बागलकोटकर, लखोबा भिडे, फैयाझखां, विलायतहुसेन, यांचें ऐकिलें.

६. १० 'धुमकिट' वर आघात देण्याची प्रवृत्ति होईल, म्हणून दिमकिट हा बोल ठेविला आहे.

६. ११ 'दोन ओठांमध्यें उभी सुई धरून उच्चार करावा; सुई ओठांस टोंचतां कामां नये' असा एक तोडगा सांगितला जातो, परंतु तसें प्रत्यक्ष कोणी केल्याचें ऐकिलें पाहिलें नाहीं. या तोडग्यानुसारच धुम, थुंगा इत्यादि उकारयुक्त पाटाक्षरें वर्ज्य आहेत असें कांहींजण (उदाहरणार्थ किशनमहाराज) मानितात, त्यांत तथ्य वाटत नाहीं.

६. १२ एकमुखी, म्हणजे ज्याला इंग्रजींत मोनोफोनिक् म्हणतात त्या गाण्यांत एकच स्वरध्वनिमालिका असते व तालाची साथ तिच्या जोडीनेंच जाते; आपलें बहुतांश गायन-वादन असेंच आहे. क्वचित् स्वरांची साथ वेगळ्या स्वरमालिकेची होते, तेव्हांचा प्रकार तो होमोफोनिक्. या दोन्ही प्रकारांमध्यें स्वरक्षेत्र तीन सप्तकांहून अधिक क्षेत्रांत रंजक होत नाहीं. (हल्लीं कोठेंकोठें फिड्ल्, क्लॅरिनेट् वगैरेंच्या कर्णभेदक आवाजाची साथ, रुंद गळ्याच्या गायकाबरोबर घेतलेली दिसते; गायकाच्या तारषड्जामध्यें वाद्याचा आधार-स्वर असतो. येथें एकूण सप्तकें तीनांहून अधिक होतात, पण ही साथ प्रस्तुत लेखकास तरी कर्णकटु वाटते. बालगंधर्वांचीं बहुतेक गीतें सारंगी व ऑर्गन् यांच्या साथीचीं आहेत, व उतारवयांतील कांहीं गीतें रेडिओनें फिड्ल–फ्लूट–क्लॅरिनेट यांच्या साथीचीं घेतलीं आहेत; त्यांतील फरक पहावा. 'तीन सप्तकांहून अधिक-साडेतीन, चार–सप्तकांत गाणारे' म्हणून कोणाचीं नांवें घेतलीं जातात. त्यांपैकीं अब्दुल करीम, गुलामअली, ओंकारनाथ व विष्णु दिगंबर यांस प्रस्तुत लेखकानें ऐकिलें आहे. या कोणाचेंहि क्षेत्र तीनांहून अधिक सप्तकांचें खचितच नाहीं, असें तो ठामपणें सांगूं शकतो. खर्ज सा पासून टीपेच्या वरच्या सप्तकाचा सा म्हणजे तीन सप्तकें.) येथें तीव्र–कोमल ही परिभाषा वापरिली आहे आणि सप्तकांत एकूण वेगळे स्वरनाद बारा मानिले आहेत; 'शुद्ध' स्वर हा शब्दच नाहीं व स्वर सातांहून अधिक आहेत; हें कित्येकांस चुकीचें वाटेल म्हणून पुढील समर्थन आवश्यक वाटतें:

या पुस्तकांत स्वरश्रुतिविचार नाहीं. तो विषय विस्तारानेंच हाताळावयास हवा व 'स्वररागविचार' या योजिलेल्या पुस्तकांत तो येईल. येथें फक्त स्वरांग सांगितलें आहे; म्हणून उपपत्ति नाहीं.

एकमेकांपासून सूक्ष्म अंतरावरचे स्वरनाद व त्यांचीं स्थानें निश्चित करण्याचा आटापिटा करणारे 'श्रुतिपंडित' बरेच झाले व पुढेंहि होत राहणार अशीं स्पष्ट चिह्नें आहेत. असे नाद गायनवादनांत येतात पण ते ओळीनें घेतले जात नाहींत व 'खडे' स्वरनाद असे लावले जात नाहींत. एकदां जो कोणता स्थिरस्वरनाद घेतला असेल तो वर्तावाच्या संदर्भात सूक्ष्मप्रमाणानें खालींवर होतो व त्यांत मौजहि असते. पण अशा सूक्ष्मांतराच्या फरकानें स्वर वेगळा झाला असें म्हणण्याचा प्रघात नाहीं व नव्हता. ('अस्य तु प्रयोगसौक्ष्म्यात्कैशिकीमिति द्वितीयं नाम निष्पद्यते। कलत्वाच्च काकलीसंज्ञो भवति, विकृतत्वाच्चनंशः आप्तोपदेशाच्च सप्तभ्योनान्यो निषादवानेव। यथा हि षण्णां रसानामन्यतमः क्षारसंज्ञितस्तथा निषादः काकलीसंज्ञो गांधारश्चान्तरसंज्ञो भवति।' नाट्यशास्त्रम् २८, ३४–३५.) तेव्हां हीं सूक्ष्म अंतरें वापरिलीं जातात तरी परिभाषेच्या दृष्टिनें स्वर हे थोडे मोजकेच, असा निष्कर्ष आहे. ते स्वर प्राचीनकाळापासून सात मानिले. येथें स्वर याचा अर्थ, आधारस्वरनाद कायम केल्यावर त्याच्यावर अमुक निश्चित उंचीचा स्वरनाद असा आहे. प्राचीनकाळीं वीणेच्या तारा निश्चित प्रमाणानें ढिल्या करण्याच्या, अथवा पडदे निश्चित हिशेबानें मागेंपुढें सरकाविण्याचा, प्रघात होता; अर्थात् त्यामुळें अमुक एक स्वरनाद आपल्या ठरलेल्या उंचीपासून कमी अथवा अधिक अशा स्पष्ट जाणवेल इतक्या फरकाच्या, उंचीवर बोलूं लागला, म्हणजे त्याचा स्वरनाद निश्चित बदलला म्हणून त्याला

वेगळें स्वरत्व आलें; अथवा, तो स्वरनाद मूळचाच जरी असला तरी त्याच्या खालच्या स्वराची तार (अथवा पडदा) बदलल्यामुळें त्याचें त्या खालच्या स्वरनादापासूनचें अंतर जाणवेल इतक्या निश्चित प्रमाणानें कमीअधिक झालें म्हणून वेगळें स्वरत्व आलें, ही भाषा असे. पण आतां हा प्रघात नाहीं, पडदे सरकाविण्याचा व्यवहार नाहीं तर प्रत्येक इष्ट स्वरनादाला वेगवेगळा पडदा पक्का बांधिलेला असतो. आणि एका सप्तकांत असे बारा पडदे, म्हणजे बारा वेगवेगळे स्वरनाद, मानिले आहेत. तेव्हां हल्लींच्या व्यवहाराच्या दृष्टिनें स्वर आपल्या स्थानाहून चढला, उतरला–विकृत झाला–असें म्हणण्यांत कांहींच विशेष नाहीं; कारण स्थानेंच बारा मानिलीं असें झालें आहे. (सूक्ष्म प्रमाणाच्या चढउताराचा खुलासा वर आलाच). खरें पाहतां आतां बारा वेगवेगळीं स्वरनामें करण्याची आवश्यकता आहे ! या कारणांमुळें प्रस्तुत लेखक सप्तकांत स्वर बारा मानितो, सात नव्हेत. व्यवहारानुसार व्याकरण करावें, व्याकरणानुसार व्यवहार होत नसेलच तर जुनें व्याकरणच कवटाळून त्यांत नवा, अगदीं वेगळा व्यवहार कसातरी बसविणें विसंगत होय, ही दृष्टि यामागें आहे.

'शुद्ध' स्वर हा शब्दप्रयोग लेखक मानीत नाहीं तें यासाठींच. नाट्यशास्त्रम् व दत्तिलम् यांत शुद्ध-अशुद्ध स्वरभेद नाहींच; मूर्च्छनांना व जातींना शुद्ध व विकृत असें वर्गीकरण लागूं आहे व तें कोणता ग्राम–कोणतें सप्तक, प्रमुख स्वर कोणते, कोठून सुरुवात, कोठें शेवट, मार्ग कोणता, उच्चारणाचा प्रकार (गीति) कसा, भावनिर्मितिचा रोंख (वृत्ति) व त्यासाठीं आचारिलेली तऱ्हा (रीति) कोणती, यांवर आधारिलेलें आहे. शुद्ध व विकृत हें वर्गीकरण स्वरांस लागूं झालें तें बृहद्देशीपासून, व संगीतरत्नाकरानें तें कायम केलें (प्रथमः स्वरगताध्यायः, तृतीयंप्रकरणम्, ३९-४६). आणि त्यामध्यें, मूळ ठरविलेल्या स्वरनादाची उंची बदलणें हा एक विकृतिप्रकार व आधींच्या स्वरनादाची उंची कमीअधिक झाल्याकारणानें ह्या दोन स्वरनादांमधील अंतर बदलणें हा दुसरा विकृतिप्रकार असें मानून एकूण बारा विकृति मानिल्या. त्यांपैकीं दुसऱ्या प्रकारच्या ज्या विकृति पांच होत्या त्या स्वरमेलकलानिधिच्या काळापासून नगण्य ठरल्या व सात विकृति आणि सात मूळ स्वर ठरले. यांत कांहीं परस्पर अंतरें सूक्ष्म निघालीं तींहि पुढें वर्ज्य मानिलीं जाऊन सात मूळ स्वर व पांचच विकृति ठरून वेगवेगळे स्वरनाद बारा केले गेले. यांत 'मूळ ठरविलेले' ते शुद्ध स्वर. पण ते कोणते याबद्दल मतभेद आहेत. तरीहि, ग आणि नि हे शुद्ध अवस्थेंतील म्हणजे आज आपण ज्यांस कोमल म्हणतों तेच, यांत मतभेद नाहीं. शुद्ध ग तो आजचा कोमल म अशी कल्पना, श्री. आचरेकर यांनीं मांडिली. त्यांसच 'वाट पुसतु' प्राचीन सा तो आज म वगैरे कल्पना मांडिल्या जात आहेत. त्याची चिकित्सा येथें नको, ती 'स्वररागविचार' या पुस्तकांत करूं. येथें एवढेंच सांगितलेलें पुरें कीं कांहीं मनाशीं ठरविलेले सिद्धांत-निष्कर्ष, प्राचीन ग्रंथांशीं जुळते करून घेण्यासाठीं मानिलेल्या या कल्पना होत.) तेव्हां कोमल ग ला, कोमल म ला, कोमल नि ला शुद्ध म्हणावें लागेल, व तसें रामामात्य--सोमनाथ--अहोबल--दामोदर--मकरंदकार 'नारद'–वेंकटेश्वर यांनीं केलेलें स्पष्ट ग्रंथगतच आहे; त्यांत मतभेदास जागाच नाहीं. पण हल्लीं तीव्र ग, तीव्र नि हे कोणी शुद्ध मानितात; तेव्हां त्यांत परंपरा पाळिली असें होत नाहीं.

बरें, 'शुद्ध' व 'विकृत' या कल्पनेसच आतां जागा नाहीं कारण सुटेच बारा नाद मानितात. मग शुद्ध हा प्रयोग हवाच कशाला ? जर कोमल-तीव्र यानुसार निर्वाह व्यवस्थित आणि निःसंदेह होतो, तर कोमल, शुद्ध, आणि (मध्यमासाठीं) तीव्र हे प्रकार हवेत कशाला ? हा लेखकाचा भावार्थ आहे.

दुसरें असें कीं कोमलतीव्र ही भाषा जुनीच आहे, नवी नाहीं. प्रस्तुत लेखकाला जे जे परंपरेचे गायकवादक माहीत होते ते सर्व तीव्र कोमल (किंवा चढी--उतरी) हीच भाषा वापरीत. तीव्र ग-नि हे 'शुद्ध' असें ग्रंथांत सांपडलें तें प्रथम मौलाबक्ष सीरीज्मध्यें. पुढें पलुस्करांनीं तें अंगिकारिलें. विष्णुशर्मा (भातखंडे) यांच्या पहिल्या भागाच्या सुरुवातीस स्पष्टच आहे कीं तेहि कोमल-तीव्र हीच भाषा करीत, परंतु प्रथमसप्तक (आदिसप्तक) सांगणें, तें शुद्धसप्तक म्हणणें व म्हणून त्यांतील स्वरांस शुद्धस्वर म्हणणें ही अनावश्यक क्रिया करितांना त्यांनां सहजगत्याच तीव्र रे ग ध नि यांस उत्तरेकडे शुद्ध म्हणतात, पण दक्षिणेकडे वेगळा प्रघात आहे वगैरे लिहून, तीव्र शब्द, आधीं योजिलेला, क्रमाक्रमानें गाळून, 'शुद्ध' शब्दाकडे यावें लागलें आहे. अजूनहि कांहींजण तीव्र रेगधनि यांस 'शुद्ध' म्हणतात तर कांहींजण तीव्रच म्हणतात, व तीव्र म्हटलें तर भावार्थ काय तें इतरांस समजतेंहि.

म्हणून लेखक केवळ कोमलतीव्र हीच, रूढिलाहि संमत अशी, भाषा वापरितो. (सूक्ष्मांतरांनुसार अतिकोमल, तीव्रतर, मृदुतीव्र वगैरे प्रयोग हवे तर करावे, पण सामान्यतः त्यांची गरज नसते).

६. १३ जलद लिहिण्याची-छापण्याची, तें तपासण्याची, व वाचण्याची सोय या लिपिमध्यें पाहिली आहे, व तसा (छपाई सोडून इतर) अनुभव घेतला आहे. ही लिपि म्हणजे प्रचलित लिपिमधीलच कांहीं अनावश्यक भाग गाळून केलेली लिपि आहे. तिला थोडा परंपराधारहि आहे. मा, गा असें प्राचीन ग्रंथांतहि आढळतें. (मात्र तेथें ग-गा यांतील फरक काय तें कळत नाहीं). 'कल्पनासंगीत' या पुस्तकांत गोविंदराव टेंबे यांनीं तीव्र स्वर दीर्घ व कोमल ऱ्हस्व लिहिणें पसंत केलें. उर्दूमध्यें पायमोडकें चिह्न अथवा अक्षराखालीं टिंब देणें शक्य नाहीं म्हणून भातखंड्यांचे मित्र नवाबलीखां चौधरी (सय्यद) यांनीं आपल्या 'मुआरिफ्-उन्-नगमात्' मध्यें असा पायंडा पाडिला की तीव्र स्वरांसाठीं अकार--आकार (अलिफ्) व कोमलस्वरासाठीं इकार (ये) योजावा. येथें अकारयुक्त (ऱ्हस्व) अक्षरें कोमलस्वर दाखवितात व आकारयुक्त (दीर्घ) अक्षरें तीव्रस्वर दाखवितात. पायमोडकें चिह्न, वेलांटी, रेफ वगैरे लिहिण्यास लागणारा वेळ वांचतो. खालींवरचीं सप्तकदर्शक चिन्हें रेघांचीं आहेत, टिंबांचीं नाहींत, कारण लिहितांनां टिंबाची रेघच होते व एकादेवेळीं टिंब नीट उठत नाहीं. आतां हीं टिंबें, वेलांट्या, रेफ, मात्रा वगैरे चिह्नें इतर (स्वरालंकार वगैरे दाखविण्याच्या) कामीं येतील हाहि एक फायदा.

उच्चार अर्थात् रे (अथवा रि) गमपधनिसा असेच करावयाचे. जेथें कोमलतीव्र सांगणें नसेल तेथें सरेगमपधनिसा' हीं अक्षरेंच वापरावयाची.

६.१४ हा अभ्यास अनुभवसिद्ध व परंपरागत आहे. त्यांत सारेगम हीं नेहमीं ऐकूं येणारी 'ओळीची' तऱ्हा नाहीं, तर जे जे स्वरसंबंध कांहीं अंगभूत गुणांनीं अधिक श्रेष्ठ मानिले आहेत व जे गायनवादनांत नेहमीं प्रयुक्त होतात, तेच आहेत. हे पाठ 'म्हणून' पाहिल्यासच त्यांतील गोडी व मर्म कळेल. अर्थात् येथें केवळ नमुने आहेत, रीत दाखविली आहे. त्यांतील तत्त्व असें कीं कोणत्याहि स्वरनादास 'सा' मानिलें तर त्याचा तारस्वर (सा′) हा त्यांत पूर्ण मिसळूनच जातो, सासा′ हीं एकाच स्वराचीं दोन रूपें. पण त्या 'सा' च्या वरखालीं जे कोमल म (म) व प हे स्वर आहेत ते त्याच्याशीं उत्तम ध्वनिसंगत – म्हणजे 'संवाद' – करितात; एवढेंच कीं प सा, म सा, सा प, सा म इत्यादि अंतरें मोठीं पडतात. तीव्र ग हा जो स्वर आहे त्याचाहि सा शीं संबंध मोठा गोड होतो. त्याचप्रमाणें सा – कोमल ग ही जोडीहि कर्णमधुर मानिली आहे. पण येथें कोमल ग लाच जर सा मानिलें तर 'सा' ला खालचा तीव्र ध मानावें लागेल, सा–ग चें रूपांतर धा–सा असें होईल; तद्वतच सा-तीव्र ग चें रूपांतर ध–सा होईल, वगैरे. आतां, साच्या सापेक्ष जे खालचा तीव्र नि किंवा वरचा कोमल रे हे स्वर आहेत तेहि सावकाश घेतल्यास साच्या मागेंपुढें रंजकत्व निर्माण करितात. आपण सा-प या संबंधास पंचमभाव, सा–म याला मध्यमभाव, सा–गा याला अंतरभाव, सा–ग याला साधारणभाव, आणि ना सा, सा र याला निकटभाव म्हणूं. (अंतरभाव, साधारणभाव हीं नांवें ऐतिहासिक कारणांवरून योजिलीं आहेत). तर स्वरांचे परस्परंरंजक मांडिलेले संबंध पुढील कोष्टकानुसार होतात, (आणि त्यांचा एक खंडमेरुहि करितां येतो. सागप, सागाप, इत्यादि या 'मातृका' होतात).

स्वरनामचिह्न	पंचमभावी	मध्यमभावी	अंतरभावी	साधारणभावी	निकटभावी
१ सा	प	म	गाV	ग∧	नाV, र∧
२ र∧	ध∧	मा	म	[गा]	सा
३ रा	धा	प	माV	[म]	ग∧
४ ग∧	न∧	ध∧	प	[मा]	रा
५ गाV	नाV	धाV	[ध]	प	म
६ म (म)	सा′ (सा)	न (न)	धाV (धाV)	ध∧ (ध∧)	गाV (गाV)
७ माV (माV)	र′V (रV)	नाV (नाV)	[न (न)]	धा (धा)	[प (प)]
८ प (प)	रा′ (रा)	सा′ (सा)	नाV (नाV)	न∧ (न∧)	ध (ध)
९ ध∧	ग∧	र∧	सा′	ना	प
१० धा	गा	रा	रV	[सा]	न
११ न∧	[म]	ग∧	रा	[र∧]	धा, ना
१२ ना	मा	गा	ग	रा	सा,

येथें कांहीं चौकोनी कंस व कांहीं ∧,V अशीं, वरची खालची दिशा दाखविणारीं बाणचिह्नें आहेत. तीं स्थूलविचारांत दुर्लक्षिलीं तरी चालतात; तीं सूक्ष्मस्वरविचारासाठीं आहेत. ज्याची स्वरसंवेदना ठाकठीक आहे त्याला या चिह्नांची गरज नाहीं, त्याचा वर्ताव यथास्थित असा निसर्गतःच होतो. पण जिज्ञासूंसाठीं पुढील स्पष्टीकरण देतों.

षड्जस्थापनेनंतर पंचम व कोमल मध्यम या स्वरनादांची निश्चिति बिनचूक व निःसंदेह होऊं शकते. (तारेवर हे नाद ' तंतोतंत ' लाविण्याचे आडाखेहि आहेत). म्हणून कोमल मध्यम ते पंचम हें अंतरहि अगदीं निश्चित ठरतें. अशा अंतरावरील स्वरास पूर्वी 'पूर्ण' स्वर म्हणत, कारण याहून अधिक अंतरावरील 'ध्वनिवैलक्षण्य' झालें कीं स्वराचें नांवच बदललें. पंचमास तीव्रत्व, कोमलत्व, हल्लीं नाहीं; कोमल मध्यम ते पंचम यांमधील सर्व स्वरनाद ते षड्जानुरोधानें शुद्ध, तीव्र अथवा कोमल, मध्यमच. पण हें पूर्णांतर ओलांडिलें कीं जे वरचे नाद मिळतील ते धैवताचे प्रकार, खालचे मिळतील ते गांधाराचे. नांवेंच वेगळीं होतात: म, प हीं नांवें राहत नाहींत.—हें निश्चित तंतोतंत अंतर साच्या पुढें आल्यास मिळणारा स्वरनाद तो तीव्र रे (रा); त्यापुढें तीव्र ग (गा), त्यापुढें तीव्र म (मा). पपुढें पूर्णांतरानें तीव्र ध (धा), त्यापुढें तीव्र नि (ना). यांत मा-प व ना-सा हीं अंतरें 'निकटभावा' चीं आहेत; मा वरून सावकाश घसीटीनें प वर जाणें गोड वाटतें व तसेंच 'ना सा' चें. परंतु तीव्र गांधाराचाच एक प्रकार असा आहे कीं त्याचा सा शीं फार हृद्य मिलाफ होतो. (' तंबोऱ्याचा गांधार ' म्हणून हा प्रसिद्ध आहे). तसा मिलाफ वरील गा चा होत नाहीं. हा गांधार, वरील 'गा' च्या किंचित् खालीं असतो; इतका कीं त्याला वेगळें नांव देतां येत नाहीं. फरक तर जाणवतो, पण इतपतच जाणवतो कीं द्रुतलयांत तो संभाळणें कठिण होतें. या 'गोड' गांधाराला गाV असें चिह्न केलें आहे. अर्थात् या गाV च्या अनुषंगानें राV, माV, धाV, नाV असे सूक्ष्मफरकानें रामाधाना यांच्या खालीं असलेले स्वरनाद मिळतात. (हल्लीं गाV, माV, नाV हे वापरण्यावर कटाक्ष असतो; प्राचीन काळीं गाV ला महत्त्व दिलें जाई याला ग्रंथाधार स्पष्ट निर्विवाद असा नाहीं). गाV, धाV, नाV, हे साच्या अनुषंगानें गोड लागतात. पण गा, धा, ना, हेहि स्वर गीतवर्तावांत येतातच; अमुक एक स्वरनादच नेहमीं ठोकळेबाजपणें लागत नाहीं, संदर्भानुसार तो गाV, गा वगैरे असा हालतो. म्हणूनच ' श्रुति स्थिर नसतात, हालत्या असतात, ' ' इष्ट ती श्रुति त्या त्या ठिकाणीं गायनांत उमटते ' वगैरे उद्गार थोरांनीं काढिले आहेत. असो. कोमल स्वरांचेंहि असेंच आहे. म च्या खालीं पूर्णान्तरानें ग व त्याखालीं पूर्णांतरानें र; (तार) सा च्या खालीं पूर्णांतरानें न व त्याखालीं पूर्णांतरानें ध. येथें सार, पध हीं अंतरें फार लहान होतात व तीं मापें, नासा', गाम यांच्याएवढीं असतात. पण या र ला जर सा मानिलें तर त्याचा ' गोड गांधार ' तंतोतंत म होत नाहीं; म हा ' गोड गांधार ' व्हावा तर र हा नाद सूक्ष्मान्तरानें चढवावा लागतो. तो र∧ असा लिहिला आहे. त्याचप्रकारें ग,∧ माV (मा हून जरा कमी), ध∧, न∧ असे स्वरहि मिळतात. हे सर्व कोमलच आहेत. हल्लींच्या प्रघातानुसार र∧, ग∧, मा∧, ध∧, न∧, हे अधिक वापरिले जातात. (र, ग, ध, न यांस कोणी अतिकोमल म्हणतात व रा गा मा

धा ना यांस तीव्रतर म्हणतात. कोणी गाV माV धाV नाV यांस शुद्ध व गा मा धा ना यांस तीव्र म्हणतात). तेव्हां एकूण सा; र∧; राV रा; ग, ग∧; गाV, गा; म; माV, मा; प; ध, ध∧; धाV, धा; न, न∧; नाV, ना हे एकत्तीस नाद आज प्रत्यक्ष दिसतात. संदर्भानुसार म, प हेहि किंचित् स्थानभ्रष्ट होतात, आणि क्वचित्प्रसंगीं या एकत्तीसांच्या अधलेमधले नादहि क्षणभर निघून जातात; त्यांतच मौज आहे.

असा वरील कोष्टकाचा खुलासा आहे. त्यात जे स्वर चौकोनी कंसांत दाखविले आहेत, ते यथास्थित त्या त्या भावाचे होण्यासाठीं प्रथमच्या रांकेंत जो स्वर लिहिला तो स्वतःच जरा खालींवर करावा लागतो. उदाहरणार्थ र∧ हा प्रचारांत असलेला कोमल रे, जो भैरवी वगैरे रागांत स्पष्ट सांपडतो तो, आधारादाखल घेतला तर त्याचा साधारणभावी स्वर, म्हणजे 'र∧' हाच सा मानिल्यास त्याचा होणारा कोमल गांधार, हा मूळ 'सा' च्या तुलनेनें (मूळचा) गा हा तीव्र गांधार होत नाहीं, तर त्याच्याहि वर जातो; तो 'गा' होण्यासाठीं र∧ हाच नाद उतरवून र. करावा लागतो. आणि तो गोड गांधाररूप व्हावा तर र या कोमल (अतिकोमल) नादाला शिवाय आणखी खालीं उतरावें लागतें.

या वर्णनाचा विस्तार नको. तूर्त आपण पुस्तकांतील पाठांचें धोरण व कारण यांचें समर्थन पाहत आहों एवढेंच.

६.१५ हा अभ्यास वरवर पाहतां वाटतो तेवढा सोंपा नाहीं; व त्याबद्दल बऱ्याच लोकांच्या कल्पनाहि विचित्र असतात. याचें एक उदाहरण दिलें म्हणजे मुद्दा स्पष्ट होईल. बिलावल नांवाच्या एका रागांत तीनतालामध्यें एक तान येते व तिच्या शेवटीं जो 'गा' हा तीव्र गांधार येतो त्यावर सम पडून पुढचें आवर्तन सुरू होतें; या तानेंत एकेका मात्राकाळाचे चारचार भाग पाडून त्या पावमात्रेच्या काळांत एकेक स्वरनाद घेतला जातो. ती तान अशी– (९ व्या मात्रेपासून सुरुवात):

४ ४ ४ ४ ४
। ना सा′ गा′ रा′ । सा′ रा′ सा′ ना । धा ना धा प । म गा रा गा)(प म गा रा ।
९ १० ११ १२ १३

४ ४ ४
। गा म गा रा । सा ना धा ना । रा गा मा गा ॥ गाऽ...
१४ १५ १६ × +१

[अथवा ।(४, १६) रा गा माऽ ॥(+१) गा...]

आतां हीच तान, प्रत्येक मात्रेचे तीन भाग पाडून त्या प्रत्येक तृतीयांश मात्रेंत एकेक स्वरनाद ठेवून करितां येते व तिचा परिणाम वेगळा होतो. 'गा' वर सम पडण्यासाठीं तानेची सुरुवात तीनतालाच्या ७ व्या मात्रेपासून करावी लागते. तो प्रकार असा.

३ ३ ३ ३ ३ ३
। ना सा′ गा′ । रा′ सा′ ना)(धा ना धा । प म गा । रा गा प । म गा रा)
७ ८ ९ १० ११ १२

३ ३ ३ ३
(गा म गा । रा सा ना रा । धा ना रा । गा म गा ॥
१३ × १४ १५ १६ +१

[अथवा ।(३, १६) गा मऽ ॥(+१) गा...]

असा लयांगभेद उलगडून दाखवीत असतां कित्येक संगीतपद्वीधरांनीं प्रस्तुत लेखकास सांगितलें कीं तुम्हीं आतां तीच तान दादरा तालांत वाजवीत आहांत. ताल बदलला नाहीं, तीनतालच ठेविला, फक्त उठानाची जागा (तोंड) बदलली–सातव्या मात्रेवर घेतली -आणि लयांग चतस्र होतें तें तिस्र केलें, हें त्यांस लवकर पटेचना. तेव्हां तबल्यावर तीनतालाचा ठेका घेऊन हें गाऊन वाजवून दाखवावें लागलें. हा व असा अनुभव लेखकास अनेकवार आला आहे. (मात्रा म्हणजे धा हा आवाज व त्याचा क्षण ही कल्पना रूढ असल्याचा हा परिणाम). मात्रेचे एकदां चार भाग करणें व लय न बदलतां (मात्राकाल कायम ठेवूनच) तीन भाग करणें हा प्रकार हल्लीं जाणीवेंत आहे असें दिसत नाहीं. तसे भाग करण्यास सांगितलें तर चार भाग व तीन स्वरनाद असा प्रकार केला जातो. उदाहरणार्थ; सारेग, रेगम, गमप, मपध, पधनी, धनिसा' हा पलटा खरें पाहतां तिस्र अंगाचा आहे, मात्रेचे तीन भाग हवेत.

।^{३} सारेग ।^{३} रेगम ।^{३} गमप ।^{३} मपध ।^{३} पधनि ।^{३} धनिसा' ।.

पण तो चतस्र अंगाचा केला जातो, प्रत्येक मात्रेचा तिसरा नाद लांबतो.

।^{४} सारेगऽ ।^{४} रेगमऽ ।^{४} गमपऽ ।^{४} मपधऽ ।^{४} पधनिऽ ।^{४} धनिसा'ऽ ।.

आणि यांत असा तिसरा नाद न लांबवितां एकेका मात्रेंत तीनतीनच नाद ठेवा असें सांगितलें तर तसें करितांना ।सारेगऽ। एवढ्या काळांत ।सारेग। हे तीन नाद घेतले जात नाहींत, तर मात्राकाळच बदलतात. ।सारेगऽ। ही मात्रा $\frac{१}{४}\times४$ अशी आहे, तीच $\frac{१}{३}\times३$ अशी करावयाची आहे हें लक्षांत न घेतां, $\frac{१}{४}\times३$ यालाच, मूळमात्रेच्या पाउण-पटीसच, एक मात्रा समजलें जातें. स्वरांग म्हणजे काय याची कल्पनाच नसल्याचें हें लक्षण आहे. म्हणून हा अभ्यास लक्षपूर्वक करावा लागतो. यांत घाई उपयोगाची नाहीं.

पहिल्या दिवशीं, उत्साह कितीहि असला तरी, एकच पाठ घ्यावा. दुसऱ्या दिवशी एकदम दुसरा पाठ न घेतां पहिला घेऊन दुसरा करावा. तिसऱ्या दिवशीं पहिला व दुसरा घेऊन मग तिसरा करावा. अशा पद्धतिनें, कितीहि प्रगति झाली तरी, प्रथमपासूनचे पाठ म्हणावे. तें सोपें व पक्कें होतें. (याला इंग्रजींत क्युम्युलेटिव्ह् मेथड् म्हणतात व ती फार परिणामकारक आहे).

६.१६ कित्येक वर्षांपूर्वीं (नक्की वर्ष आठवत नाहीं) विविधज्ञानविस्तार मासिकांत 'गाणें कसें ऐकावें' या नांवाचा मंगेशराव तेलंगांचा लेख आला होता. त्यांत त्या जाणकार संगीतज्ञानें हेंच सांगितलें होतें. प्रस्तुत लेखकानें संगीतविषयावर लेख असा पहिला वाचलेला तोच. तो आजहि उपयुक्त आहे.

६.१७ मुखबंधानें स्वरनादांत स्पष्टता येते, दमसास वाढतो, गमक साध्य होतें. 'अलादियाखांचें वैशिष्ट्य म्हणजे त्यांच्या घराण्याची मुखबंदी तान' असें केशवराव भोळे लिहितात, व अशा प्रकारांची शामराव कुलकर्णी हे चेष्टा करितात. या दोन्ही वर्णनांत तथ्य नाहीं; करून पहावें म्हणजे समजेल.

६. १८ बालकृष्णबोवा इचलकरंजीकरांचें अकारकरण फार चांगलें, व त्याचेंच अनुकरण विष्णु दिगंबर करीत, असें ऐकिलें आहे, पण स्मरण नाहीं. मात्र बालकृष्णबोवांचे शिष्य वामनराव चाफेकर यांचें अकारकरण स्मरणांत आहे; तें चांगलें वाटे. अकारकरणातूनच जिला 'बकरी तान' म्हणतात ती होते. ती नांवाप्रमाणें तुच्छ नव्हे. मात्र अलियाफत्तूंपैकीं आषिकअलीखां यांचें गाणें ऐकिलें होतें, तें सर्वच असह्य असें 'बकरी' गाणें वाटलें.

६. १९ हा प्रकार वझेबुवांचा असे. तो त्यांचा दोषच खास. अनुकरणीय नव्हे. अनुकरणीय असे इतर शेंकडों गुण त्यांच्या गायनांत होते.

६. २० पहिलें अवतरण अर्थातच भगवद्गीतेंतील आहे. दुसरें शतपथब्राह्मणांतील.

६. २१ 'प्रणववाद' नांवाचा तीन भागांचा इंग्रजी ग्रंथ आहे, त्यांत या साडेतीन मात्रांची चिकित्सा आहे. त्याचे लेखक गंगानाथ झा असावे असें वाटतें पण नक्की आठवत नाहीं.

६. २२ सारंगीच्या परंपरागत शिक्षणांत या गजक्रियेचें महत्त्व पाळलें जातें व गजाच्या फिरतीनुसार लयांग दाखवितात. इतकेंच नव्हे तर बोल काढण्यांत गजाचाच भाग अधिक असतो, बोटांचा त्यामानानें कमी. दिलरुबा, फिड्ल् वगैरेंमध्यें काय करितात तें माहीत नाहीं. पाश्चिमात्य देशांत मात्र व्हायोलिन्, व्हियोल् इत्यादि वाद्यांमध्यें, गजाच्या एकाच दिशेच्या एका चालींत एक, दोन, तीन, चार, इत्यादि समान कालाचे स्वरनाद काढणें हा शिक्षणाचा महत्त्वाचा भाग मानितात.

७. लयांगसाधन : तालांग

'पक्का लयदारपणा' येण्यासाठीं, निदान त्या मार्गानें जाण्यासाठीं तरी, तालक्रियेची आवश्यकता सांगितली. टाळी देण्याच्या काळाचें, म्हणजे लघुचें, नियमित प्रमाण ठरवून टाकिलें. टाळीक्रियेची हालचाल विशिष्ट नियमांनुसार प्रमाणबद्ध अशी केली, तर अशा हालचाली एका प्रमाण लघुमध्यें २, ३, ४, ५, ६, ७, ८ वगैरे ठेवितां येतील; आणि एका टाळीकालांत समजा दोन अक्षरोच्चार असले तर या भागांस अक्षरकालाच्या प्रमाणांत १, २/३, १/२, २/५, १/३, २/७, १/४ वगैरे म्हणावें लागेल, तीन अक्षरें असल्यास त्यांसच ३/२, १, ३/४, ३/५, १/२, ३/७, ३/८ वगैरे म्हणावें लागेल, आणि अशा तऱ्हेनें, १, २/३, १/२,...३/२, १, १ १/४ वगैरे लघुभाग म्हणजे टाळी-कालाचे भाग मोजितां येतील. (येथें एक लघु नांवाचा टाळीकाल = ४ अक्षरकाल ही जुनी कल्पना बाजूला सारिली गेली). पण असे निश्चित समान भाग कसे करावयाचे ? ते तर त्या त्या विवक्षित नियमित हालचालींनुसारच होणार, म्हणजे हस्तक्रियेनुसारच ठरणार. ती क्रिया म्हणजेच प्राचीनकाळच्या 'कला.' कलांचें महत्त्व आहे तें असें.

ही 'कला' नामक सशब्द–निःशब्द क्रिया बरीचशी प्राचीनरूपांत, थोडाफार बदल झालेली अशी, द्राविडप्रांतांत म्हणजे आंध्र–तमीळनाडु–कर्नाटक आणि केरळ या भागांत, आज-सुद्धां सर्रास चालू आहे. ऊर्वरित हिंदुस्तान–पाकिस्तानांत मात्र ती जाणणारे लोक फार कमी होत चालले आहेत आणि कलाक्रिया लुप्त होण्याच्या मार्गावर आहे. असें असूनसुद्धां आपण द्राविडांस हंसतों यांत आपली चूक तर आहेच, पण त्या क्रियेच्या जागीं आपण जें दुसरें तंत्र वापरितों तें तितकें काटेकोर नसल्यामुळें आपण बरेंच कांहीं गमावितों, पण त्याची जाणीवहि आपणांस नसते.

'दुसरें तंत्र' म्हणून जें म्हटलें तें एवढेंचः टाळी वाजविल्यानंतर उताण्या डाव्या हातावर पालथ्या उजव्या हाताची करंगळी, आंगठीचें बोट म्हणजे अनामिका, मधलें बोट, तर्जनी म्हणजे पहिलें बोट, हीं एकामागून एक ठेवीत जाणें, व त्यानंतर दुसरी टाळी वाजविणें. टाळी-करंगळी–पुन्हां टाळीची सिद्धता यांत टाळीकालाचे (लघुचे) दोन भाग होतात, टाळी-करंगळी अनामिका यांत तीन तीन भाग, टाळी–करंगळी-अनामिका–मधलें बोट यांत चार भाग, टाळी-करंगळी-अनामिका मधलें बोट-तर्जनी यांत पांच भाग. सहावा भाग हवा असेल तेव्हां तर्जनी उभी करितात.

कोणी बोटांच्या पेऱ्यांवर आंगठा ठेवितात, जसा जपसंख्या मोजितांना ठेवितात तसा. चार बोटें, प्रत्येकास तीन पेरीं. यावरून १/३, १/६, १/१२ असे तिस्र भाग कळतात. पेऱ्याखालचे तळ-हातावरचे उंचवटे जमेस भरून प्रत्येक बोटावर चार भाग मानितां येतात व १/१६, १/२, ३/४ अशी चतस्र गणति होऊं शकते. अर्थात् पहिल्या प्रकारांत १ ते १२ व दुसऱ्यांत १ ते १६ भागांची सोय होते.

यांत दोष असा कीं अशा क्रियेमध्यें समान कालप्रमाण राखणें कठिण जातें पुन्हां, टाळी हाच एक आघातवर्ण आपल्यासमोर प्रामुख्यानें येतो व त्याच्या केवळ आवाजाकडेच लक्ष दिल्याकारणानें आपली लघुची म्हणजे टाळीकालाची कल्पनाच विकृत होण्याचा संभव राहतो. सामान्य रसिकांची कल्पना अशी विकृत झालेली अनेकवार दिसते हें पूर्वी दाखविलेंच आहे.

आघात म्हणजे मात्रा नव्हे. आघाताचा क्षण म्हणजे मात्रा नव्हे. आघात म्हणजे लघु (टाळीकाल, टाळीचें प्रमाण) नव्हे. आघाताचा क्षण म्हणजे लघु नव्हे.

एका टाळीचा आवाज व तो निघण्यास लागणारा अल्पकाल हे जमेंत धरून दुसऱ्या टाळीच्या आवाजाच्या क्षणापर्यंत, पण त्या दुसऱ्या आवाजाचा क्षण हिशेबांत न धरितां, जो कालखंड निर्माण होतो तो एक टाळीकाल, एक लघु. एक लघु जेव्हां संपतो तेव्हां दुसरा सुरू होतो. दुसऱ्या लघुच्या सुरुवातीचा क्षण हा पहिल्या लघुच्या समाप्तिनंतरचा क्षण खरा, पण त्या दोहोंमधील कालांतर इतकें सूक्ष्म असतें कीं, आपण कितीहि सूक्ष्मकाल मानिला तरी त्याहूनहि तें लहान होईल; म्हणजे हें कालांतर शून्यप्रायच असतें. एक अहोरात्र संपतो त्याक्षणींच दुसरा सुरू होतो, तसाच हा प्रकार आहे. म्हणून

मात्रा –	१	२	३	४
स्वर –	सा	रे	ग	म

अशा तऱ्हेचीं जीं स्वरलेखनें असतात, त्यांचा खरा अर्थ

मात्रा –	←– १ –→	←– २ –→	←– ३ –→	←– ४ –→
स्वर –	सा	रे	ग	म

असा असतो. आणि येथेंहि आघातमय तालांगपरंपरेंत एऽऽक्, दोऽऽन् अशा (वर्णमय) स्वरांगाचें महत्त्व व त्याची अपरिहार्यता दिसून येते. स्वरांगास तालांग सहाय्यक, तालांगास स्वरांग.

हें सर्व सोंपें वाटतें व आहेहि. तथापि तेंच तेंच पुनः पुन्हां उगाळिलें आहे तें मुद्दामच; अत्यावश्यक वाटलें म्हणूनच. कारण स्वरांग ही वस्तु अस्तित्वांत असूनहि, प्रत्येकजण तिचा हरघडीं गद्यपद्यांतहि उपयोग करीत असूनहि, तिची ओळख बुजत चालली आहे; किंबहुना सामान्य रसिकाच्या मनांतून ती नष्टच होण्याच्या मार्गावर आहे; त्याचप्रमाणें तालांग ही वस्तु क्रियारूपानें माहीत असूनहि तालांग म्हणजे खरोखर काय याचीहि कल्पना विकृत होऊं लागली आहे. एक, दोन, तीन, चार, किंवा धा, धीन्, धीन्, धा हे सुटेसुटे क्षणिक आवाजच एकेक ' मात्रा ' दाखवितात आणि त्या प्रत्येक ' मात्रे 'स र, घु, प, ति असे वर्णोच्चार अथवा ग, रे, ग, रे असे स्वरनाद असतात, अशा तऱ्हेची कांहीं अस्पष्ट भावना आजकाल रूढ होत चालली आहे; इतकेंच नव्हे तर या ग, रे, ग, रे मध्येंच ग, रे, गमम, रे असे जोडणीचे प्रकार करणें हा ' गायकी ' चा भाग झाला, व त्यांतच ग,ऽ, ऽ, ग्गरे असे प्रकार करणें म्हणजे ' लयकारी ' दाखविणें, अशा प्रकारची कांहीं अनिश्चित, अर्धवट, सुसंगत स्पष्टीकरण नसलेलीं विधानें सर्रास

ऐकण्या-वाचिण्यांत येतात. वास्तविक, एक, दोन अथवा धा, धीन् या मात्रा नव्हेत, तर १ पासून २ पर्यंत पहिली मात्रा, २ पासून ३ पर्यंत दुसरी, ३ पासून ४ पर्यंत तिसरी, व ४ पासून ४ च्या समाप्तिपर्यंत ती चवथी मात्रा होय; ४ पुढें ५ वा वर्ण असेल, अथवा पहिलाच वर्ण पुन्हां येणार असेल, तर त्याचा क्षण ४ थ्या मात्रेच्या हिशेबांत धरावयाचा नाहीं. 'रघुपति' यांत र चा उच्चार सुरूं होतांक्षणींच सुरूं होऊन तो संपेपर्यंत व घु चा उच्चार सुरूं होईपर्यंत ती पहिली मात्रा, घु चा उच्चारक्षण हिशेबांत धरून पण प चा उच्चार हिशेबांत न धरितां होईल तेवढा काल ती दुसरी मात्रा, प चा उच्चारक्षण व उच्चारकाल मिळून तिसरी मात्रा, तींत ति चा उच्चारक्षण घ्यावयाचा नाहीं; ति चा उच्चार सुरूं होतांक्षणींच चौथी मात्रा सुरूं होणार आणि तिचें माप र, घु. प, ति यांच्या प्रत्येकीं काळाएवढेंच असणार; पुढें 'राघव' असें म्हणावयाचें असेल तर 'रा'चा उच्चार सुरूं होईपर्यंत पण तो उच्चारक्षण जमेंत न धरतां होणारा काळ ही चौथी मात्रा.

मात्रा हा कालखंड आहे, आघातक्षण नाहीं.

मात्रा हा आघातक्षण नाहीं, कालखंड आहे.

'मात्रा हा आघाताचा क्षण आहे' असें स्पष्ट कोणी म्हणत नाहीं खरें, परंतु तसा तो आहे ही कल्पना अस्पष्टपणें कधींतरी केव्हांतरी लोकांच्या मनांत घुसून मनाच्या कोंपऱ्यांत दडून राहिलेली आहे, आणि ती त्यांच्या श्रवणभाषणलिखाणांतून पदोपदीं व्यक्त झालेली दिसते हें निश्चित. मात्रा हा कालखंडच आहे हें पुनः पुन्हां बजावून सांगावें लागतें. परिणाम असा कीं तालांग आणि स्वरांग हे भाग आज अलग केले जात आहेत, स्वरांगाकडे दुर्लक्ष होऊं लागलें आहे, ताल आणि स्वरांची जडणघडण या अविभाज्य अवयवांस एकमेकांपासून अलग केलें गेलें आहे, आणि 'ताल म्हणजे ठोकाठोक' अशा पदवीपर्यंत तालकल्पनाहि पोंचली आहे.

—मग बिघडलें कोठें ? फारतर तत्त्व दृष्टिआड झालें येवढेंच; त्यानें प्रत्यक्ष व्यवहारांत तोटा असा तर झाला नाहीं ! असा प्रतिवाद केला जाईल. त्याचें उत्तर, वस्तुस्थितिचें अनिष्ट रूप परखड भाषेंत दाखवूनच परिणामकारक होईल. आज दिसतें तें असें:

ज्या गायनांत चपळ गळ्याच्या (अथवा वादनांत हाताच्या) भिंगऱ्या भराभर फिरतात तें 'स्वरप्रधान' (?) गायन (अथवा वादन), मग त्यांत कालप्रमाणाचें तारतम्य असो वा नसो; कमी असल्यास तें 'आक्रमक' गायन वादन (!); अथवा तबलजीच्या साथीचें 'धडाडधुम्' आणि त्याच्याशीं हुलकावण्या देणारें कंठाचे अथवा वाद्याचे नानाप्रकारचे बरेवाईट नाद-भावाचे धक्केचपेटे, मग त्यांत स्वरप्रमाण असो वा नसो, असें असल्यास तें 'तालप्रधान' गायनवादन; स्वरप्रमाण कमी असल्यास तें 'लयकारीचें' गायनवादन, यांतच काय तें उच्च दर्जाचें शास्त्रीय संगीत सांठविलें आहे; आणि तें तासतास दळलें तर अधिक उच्च दर्जाचें, 'विस्ताराचें'; तें ज्यास आवडत-मानवत नाहीं तो अडाणी, अरसिक किंवा अपरिपक्व; असें मानलें जाऊं लागलें आहे. त्यांतून पुन्हां त्या गायकवादकानें कोणा मोठ्या बापदाद्यांचें, गुरुचें नांव पुढें केलेलें असलें, अथवा एकाद्या गांवाचें नांव मिरविलेलें असलें, तर तो 'घराणेदार' म्हणून मान्य केला जातो. ते वाडवडील-गुरु जर कोणी अमुकअमुक 'खांसाहेब' (म्हणजे

काय !) असले, अथवा तें गांव जर 'नर्मदानद्याः उत्तरतीरे'-पंजाब, राजस्थान, संयुक्तप्रदेश यांतील असलें तर तो वंद्यच ठरतो !

आणि कोणा सामान्य व्यक्तिस ईश्वरकृपेनें गोड गळा किंवा हलका तयार हात लाभलेला असला, ती व्यक्ति सुबक रीतीनें, सोंपे कां होईनात, पण कालप्रमाणबद्ध, स्वरप्रमाणबद्ध, भावपूर्ण असा वर्ताव करूं शकत असली, तरी तिच्या मनांत भय उत्पन्न झालेलें-केलें गेलेलें-असते कीं, आपणांस 'ताल' समजत नाहीं; तालप्रकरण फारच अवघड; तें शिकण्याला आपणांस वेळ नाहीं, 'शक्ति नाहीं बुद्धि नाहीं, युक्ति नाहीं;'[१] आपणांस ताल येत तर नाहींच पण येणारहि नाहीं. अशा भयामुळे या व्यक्ती गल्लोंगल्लीं आपापल्या जागीं चूपचाप असतात.

त्यांत जे प्रामाणिक, ते सरळ सांगतात कीं 'शास्त्रीय गायन' आपल्याला जमत तर नाहींच पण आवडतहि नाहीं. (त्यांतीलच एक पंथ अशांचा कीं जे 'भावगीत' वगैरेंचे षौकीन असतात. आणि दुसरा एक प्रतिक्रियात्मक पंथ अशांचा कीं जे आधुनिक विशिष्ट सिनेमासंगीतच फक्त पसंत करितात. या सिनेमा-अभिमान्यांचा[२] विचार येथें कर्तव्य नाहीं.)

पण 'शास्त्रीय संगीताचे रसिक' अशा लोकांचीं मतें विचारांतच घेत नाहींत. जात्या-वरच्या व इतर ओंव्या, भूपाळया, अभंग, कोकेवाले-वासुदेव-मुरळ्या इत्यादिकांचीं पदें, आरत्या, भजनें, भारुडें, स्त्रीगीतें, कोळया-माळयांचीं जुनीं गाणीं, लावण्या, पोवाडे, गुजरात-काठिया-वाडांतील हालरडा-[४] रास-गर्बा यांचीं गाणीं, पंजाबांतील लोरी व बुल्लेशाही[५] काफी, गंगा-यमुना प्रदेशांतील नाना गीतें-भजनें-अल्हाउदल[६] -चौपाया, दोहे-सवाया-तुलसीपाठ, बंगाल्यांतील कीर्तन--भटियाली[७] -अष्टपद्या--रवीन्द्रसंगीत,[८] इत्यादिकांत काय प्रमाणबद्ध स्वर-रचना नाहीं ? लय नाहीं ? ताल नाहीं ? अनगड, म्हणजे असंस्कारित असे, नव्हेत तर स्पष्ट विकसित, चक्क ओळखूं येतील असे नियमबद्ध राग नाहींत ? तें म्हणणाऱ्यांचे आवाज काय फुटके असतात ? केवढें हें अफाट भांडार आहे ! तें सर्व भारतीयच आहे, शुद्ध परंपरेचें भारतीय आहे, प्रगतस्वरूपच आहे, प्रतिष्ठितहि आहे. तें सर्व शास्त्रीय आणि शास्त्रीयच संगीत आहे ![९] त्यास वेगळें काढितील, त्यांनीं 'शास्त्रीय संगीत' या शब्दाचा अर्थच विकृत केला असें म्हणावें लागेल. त्यांत नाहीं तें एवढेंच कीं बडेजाव नाहीं, 'घराणें' नाहीं, अवडंबर नाहीं, जाहिरात-बाजी नाहीं. आणि त्यांत विस्तार नाहीं. म्हणावयाचें तें म्हणून झालें कीं संपलें. पण विस्तार नाहीं यावर दर्जा ठरविणेंहि चूक आहे, संयम हें श्रेष्ठ कलेचें एक लक्षण सांगितलेलेंच आहे !

याउलट, ज्याला 'श्रेष्ठ कलावन्तांचें श्रेष्ठ शास्त्रीय संगीत' समजलें जातें, त्याचे कांहीं नमुने पहा. 'अजून ते माझ्या मंदिरांत कां बरें आले नाहींत ? हे सखि, माझी काय बरें चूक झाली ?' अशा अर्थाचें पद गाण्यासाठीं मुद्दाम निवडून, 'मोऱ्ये मन्दर अब्ब क्यौं, मोऱ्ये मन्दर अब्ब, मोऱ्ये मन्दर अब्ब क्यौं, अब्ब क्यौं, अब्ब-हां !'[१०] असा प्रकार केला आहे. 'डहाळी-डहाळीवर, पानापानावर, कोकिळा गात आहे, भुंगे गुंजत आहेत, फुलांतील रस पिऊन डोलत आहेत' अशा वर्णनात्मक गीतांत, 'हाहाहाहाक्को, अरे क्को, होहोहोहो क्को, होऽऽ क्कोयलियां बोओओलेयेयेये डुारडुारे पात्तनपर क्कोयलियां बो'[११] अत्याचार आहे. 'तुझी रीत जगावेगळी, आम्हांला पीडा होते ती तूं जाणीतच नाहींस' या अर्थाच्या गीतांत रे ऽऽऽऽऽ पी ऽऽ र ऽ न ऽऽ ज्जा'

हा वर्ताव आहे,[१२] 'न जाने' हा शब्द दिसतच नाहीं, अथवा 'तपीऽ, तपीऽ, तपीऽ, तपीरनजा'[१३] असें केलें आहे, 'रीत, पीर न जाने' हें नाहींच. 'हे फुलवाल्या, तुझ्या झोळींत काय वसन्ताच्या फुलांचा लोटा आहे ? त्याचें मोल घेऊन तो मला दे' या अर्थाच्या गीतांत, 'फुलवाले कौं, फुलवाले कौं, फुलवाले कौं' हें झालें आहे,[१४] 'कंथमें क्या ? वसन्तगडुवा ?' हें नाहीं. असे प्रकार किती म्हणून सांगावे ? यांत, प्रस्तुत लेखकानें अमुक एका गायकाचा उपहास केला असें नव्हे, उदाहरणें दिलीं ते सर्व गायक थोरच आहेत, आणि अशा प्रकारांपासून अलिप्त राहणारा हजारांत एकादाच असेल; म्हणून हा 'शास्त्रीय' संगीताचा एक अवश्य असा प्रघातच समजला जाऊं लागला आहे. बालगंधर्व यांची थोरवी कोण नाकारील ? पण,–विशेषतः त्यांच्या मृत्युनंतर त्यांचें जें अफाट गुणवर्णन झालें त्यांत,– 'न र व र कृष्णा समान, हा हा, न र व र कृष्णा समान हा हा' अथवा 'कशि या त्यजूं पदाला माझ्या, काशि या त्यजूं पदाला दादा, काशि या त्यजूं पदाला बाबा' या 'तक धीऽन् तकताऽ तिरकिट धागिनक, धागिगिगि तागिगिगि धागिगिगि तागिगिगि' या प्रकारच्या नर्तनाचा घोष झाला;[१५] परंतु तीसचाळीस वर्षें सतत अखंड अक्षरशः हजारों शिक्षित–अशिक्षित अशा अठरापगड लोकांना मनोमन पटलेल्या, मोठमोठ्या गायकवादकांनीं तोंडभरून स्तुति केलेल्या, 'चन्द्र चवथिचा,' 'घांस घे रे तान्ह्या बाळा,' 'बघुं नको मजकडे' अशा वरवर पाहतां साध्याभोळ्या पण संयम ठेवून तंतोतंत हिशेबी स्वरलयतालांच्या संगतिनें साधिलेल्या अत्यंत अवघड अशा[१६] पदांची आठवणहि कोणास झाली नाहीं !

कधीं नव्हती एवढी लोकप्रियता एकदम सतारीस लाभली,[१७] तें ठीकच झालें; पण आलाप, जोड, गत हे भाग गौण आणि 'धागिगिगि तागिगिगि' या रेलगाडीस सतारीचा प्रमुख बाज समजलें जाऊं लागलें.

जलशांत, गाण्याच्या बाटोळयांत म्हणजे 'म्यूझिक् सर्कल्स्' मध्यें, इतकेंच नव्हे तर नाटकांतसुद्धां, नंदीबैलाप्रमाणें 'धा' वाजला कीं, मान हिसडणें, टाळ्या देणें, हें रसिकतेचें, सुसंस्कृतपणाचें, जाणकारीचें लक्षण झालें आणि प्रत्येकजणच जाणकार झाला; कारण 'धा' चा आवाज ऐकिल्याबरोबर कोणीहि टाळी देऊं शकतो ! त्या 'धा' च्या क्षणांत व टाळीच्या क्षणांत जो थोडा फरक पडतो तो लक्षांत घेतो कोण ?

थोरथोर कलावंत तबल्याच्या धा, धीन् या क्षणिक आघातांच्या आहारीं गेले. टाळीच्या आवाजाला डोक्यावर चढविलें गेलें. 'गाणें हातांवर आलें'[१८] आणि कसरत–कसब हीच कला मानिली गेली. स्वरभाग आणि तालभाग सुटे करण्यांत येऊं लागले; 'अलातचक्र' ही कल्पना हटली. लयकल्पनाच विकृत झाली !

ही टीका मुद्दाम परखड आणि दीर्घ केली; कारण पुस्तकाच्या हेतूंपैकीं एक महत्त्वाचा भाग तीमुळें स्पष्ट होतो; स्वरांग–तालांग हे एकाच लयमानाचे अविभाज्य घटक आहेत व राहिले पाहिजेत.

या टीकेचें या ठिकाणी प्रयोजन असें कीं, टाळीच्या क्रियेनें तालांगसाधन करितांना 'गाणें हातांवर' आणूं नये हा मुद्दा सतत नजरेसमोर आणावा.

टाळीकालाचे म्हणजे लघुचे भाग करण्यासाठीं 'एका' टाळीचा संपूर्ण काल निश्चितपणें कोणता याची स्पष्ट कल्पना असणें अत्यंत अगत्याचें आहे. यासाठीं घड्याळाच्या लंबकाचें उदाहरण घेऊं. लंबकाचा संपूर्ण असा 'एक' झोंका, म्हणजे मागें-पुढें अशा हालचालीचा एक संपूर्ण समुच्चय, म्हणजे नक्की कोणता ? मोजण्यास सुरुवात कोणत्याहि स्थिति-अवस्थेपासून करितां येईल; समजा, मध्यस्थानांतून पुढें जाऊं शकेल तेवढा डावीकडे गेला आहे आणि त्यापुढें जाणार नाहीं, परतच फिरूं शकेल पण अजून परत फिरला नाहीं, अशा अवस्थेंत लंबक असतानां मापन सुरू केलें. लगेच लंबक मागें उजवीकडे फिरेल व मध्यस्थानीं पोहोंचेल ($\frac{1}{4}$ झोंका), तेथून पुढें उजवीकडेच जाईल ($\frac{1}{2}$ झोंका), तावडतोब डावीकडे परत फिरेल व मध्यस्थानीं येईल ($\frac{3}{4}$ झोंका), आणि तसाच डावीकडे जाऊन शेंवटच्या मर्यादेस पोहोंचेल; पुढें डावीकडे जाऊं शकणार नाहीं. आतां झोंका पूर्ण कोठें व केव्हां झाला ? असा डावीकडे पोहोंचलेला; लंबक उजवीकडे परत फिरेल त्या क्षणीं, कीं डावीकडे पुढें जाण्याचा थांबेल त्या क्षणीं ? —ज्याअर्थी मापनाची सुरुवात, 'डावीकडे गेला व आतां पुढें जाऊं शकणार नाहीं' अशा अवस्थेंत लंबक असतांना केली, त्याअर्थी हुबेहुब तशीच अवस्था पुन्हां येईल तेव्हांच एक झोंका पुरा झाला असें म्हणणें व त्या क्षणालाच पहिला झोंका संपला असें मानिणें भाग आहे, कारण लंबक परत फिरण्याची अवस्था व तो क्षण हा पुढच्या (दुसऱ्या) झोंक्यांतच गणिला जाणार. पहिल्या झोंक्याच्या शेंवटची अवस्था हीच व्यवहारानें दुसऱ्या झोंक्याच्या सुरुवातीची अवस्था होते, व पहिल्याचा शेंवटचा क्षण तोच व्यवहारानें दुसऱ्याच्या सुरुवातीचा क्षण होतो.

आतां, असे झोंके 'एक, दोन' अशा क्रमांकांनीं जर मोजिणें असेल, तर 'एक्; दोन्' असे तुटक शब्द उच्चारिल्यास हा सुरुवात-समाप्तिचा कांटेकोरपणा राहणार नाहीं हें उघड आहे. तेथें लंबकाच्या गत्यनुसार आपला आवाजहि लांबवून 'एऽऽकदोऽऽन्तीन्' असेंच म्हणावें लागेल, 'ए'च्या सुरुवातीच्या क्षणास पहिल्या झोंक्याची सुरुवात, 'कदो' मध्यें पहिल्याचा शेंवट व दुसऱ्याची सुरुवात; किंबहुना असेंहि म्हणतां येईल कीं, 'कदो' मधील 'क्'ला पहिल्याची अखेरी व 'दो'ला दुसऱ्याची सुरुवात, त्याचप्रमाणें 'न्ती' मध्यें 'न्'ला दुसऱ्या झोंक्याची अखेरी व 'ती'ला तिसऱ्याची सुरुवात, इत्यादि. 'एक्'चा क आणि 'दोन्'चा न् यांमध्यें थांबावयाचें नाहीं.

हाच न्याय टाळीच्या क्रियेलाहि लागू आहे.

टाळीचा आवाज निघतांक्षणीं हात जुळलेले असतात ते तसे जुळलेलेच किंचित्काल राहूं देण्याची साहजिक प्रवृत्ति असते; ती प्रथम टाळली पाहिजे. टाळी वाजली कीं तत्क्षणींच हात दूर झाले पाहिजेत. त्याचप्रमाणें दूर जात जात हात इष्ट मर्यादेपर्यंत पोंहोंचले कीं तेथें बिलकूल न थांबतां ते तत्क्षणींच जवळ येऊं लागले पाहिजेत.

हात स्पर्श करूं लागले, पण टाळीचा आवाज अजून निघाला नाही, येथपर्यंत हा एक सूक्ष्मतम कालभाग; त्यानंतर लगेच आवाज निघतो त्याक्षणींच 'ए' म्हणण्यास सुरुवात करावी व तीबरोबरच हात दूर नेऊं लागावें. एकारहि लांबवावा. हात इष्ट तेवढे दूर झाल्याबरोबरच लगेच 'क्षणार्धांत' ते जवळ आणूं लागावें, 'ए' हा उच्चार चालूच ठेवावा. हात टोंकांच्या

मर्यादेपर्यंत दूर गेले असल्याचा क्षण तो अर्धा टाळीकाल पुरा झाल्याचा क्षण. त्याचक्षणीं पुढील अर्धा टाळीकाल सुरू होईल, तो हात जवळ येऊन एकमेकांस स्पर्श करीपर्यंतच आहे. तेथपर्यंत एकार चालूच ठेवावा. लगेच टाळीचा आवाज निघेल त्या क्षणीं 'क्दो' हा उच्चार करावा. तेथें पहिली टाळी संपून दुसरी सुरू होते. हातांची गति संथ, अखंड व समप्रमाण असली पाहिजे.

कित्येकजण केवळ नियमित गतिनें टाळी देतात व प्रत्येक टाळीच्या आवाजाबरोबर एक्, दोन्, असे शब्द तुटकपणें म्हणतात. हें चूक नव्हे, १९ पण साधकावस्थेला पथ्यकारक नाहीं. कारण त्यांत धोका असा कीं 'एक' हा केव्हां संपला हें कळणें कठिण पडतें; किंबहुना हा मुद्दाच कित्येकांना विचित्र वाटतो, आणि त्यामुळें 'एका'चे अंशभाग पाडणें जड जातें. पण वर सांगितलेल्या क्रियेनुसार समजूत पटली तर एका टाळीकालाचें निश्चित माप कळेल, आणि जेवढे अंशभाग करणें असेल तेवढे 'एक'च्या एकारास, 'दोन'च्या ओकारास, वगैरे 'हिसके' (आंदोलनें) देऊन ते ते भाग करणें अभ्यासितां येईल.

टाळीच्या क्रियेचें खुलासेवार वर्णन वर केलें, त्यांत अर्धा टाळीकाल स्पष्ट झाला. पाव टाळीकाल कोणता, तर 'हात जुळलेले' आणि 'हात पूर्णपणें दूर' या दोन स्थिति-अवस्थां-मधील तंतोतंत मध्यभागीं हात पोहोंचलेले असतील तेवढा. पण हें बिनचूक साधणें अशक्यप्राय आहे. अशा अडचणींतून निभावण्यासाठीं एक टाळीकाळ सशब्द व दुसरा टाळीकाल निःशब्द असा ठेवून त्या दोहोंस मिळून एक लघु म्हणतात. त्यांतील प्रत्येक टाळीकालाचा अर्धभाग कळतो, तो लघुचा पाव हिस्सा झाला. (पूर्वीच्या परिभाषेनुसार हा चित्रमार्ग झाला, व ध्रुवमार्ग प्रत्यक्ष व्यवहारांत कां नसे तेंहि येथें स्पष्ट झालें). या प्रकारांत टाळी जरा जलद, म्हणजे तात्त्विक लघुकालाच्या अर्ध्या प्रमाणाची, ठेवावी लागते आणि जो खरोखर अर्धा त्यालाच पाव म्हटलें जातें. टाळीक्रिया निःशब्द करावयाची तर हात दूर फेंकतात. हीच पूर्वीची क्षेप, विक्षेप किंवा प्रक्षेप कला. हेंहि अपुरें पडतें तेव्हां उताण्या हातावर बोटें टेंकणें, अथवा बोटांचीं पेरीं मोजणें, इत्यादि क्रिया आपल्याकडे केल्या जातात. त्यांऐवजीं प्राचीन अथवा हल्लींची दाक्षिणात्य 'कला' क्रियांची पद्धत अधिक श्रेयस्कर हा विचार पूर्वी व्यक्त केला आहेच.

म्हणजे मार्ग आणि कला हे दोन्ही तालप्राण आजहि कांहीं प्रमाणांत अस्तित्वांत व व्यवहारांत आहेतच, फक्त त्यांचा वर्ताव बदलला, असें म्हणतां येईल.

आपणांस मानवेल ती कोणतीहि कला, म्हणजे हातांची नियमित प्रमाणबद्ध हालचाल, करून लघुचे अंशभाग कसे करावे याचें दिग्दर्शन झालें. त्यानुसार $\frac{१}{१६}$ पासूनच्या लयांगांचा अभ्यास तालांगानें आतां करितां येईल. त्या अभ्यासाची वाट पूर्वीच्या भागांत तपशीलवार दाखविली आहे तीच आतां अनुसरावयाची; फक्त स्वरनाद व अक्षरोच्चार यांऐवजीं सशब्द-निःशब्द हस्तक्रिया वापरावयाची आहे. म्हणून तोच भाग पुन्हां वेगळ्या भाषेंत लिहिण्याची आवश्यकता वाटत नाहीं.

तरीहि, या हस्तक्रिया समान मापाच्या व्हाव्या यासाठीं निदान सुरुवातीला तरी, एऽऽऽक्दोऽऽऽन्तीऽऽऽचा ऽऽऽऽर् इत्यादि उच्चार करावे लागतात व त्यांचा आधार पुढेंहि उपयुक्त होतो. अतएव, केवळ स्वरांगानें लयाभ्यास करण्याला मर्यादा आहेत. त्याप्रमाणें केवळ

तालांगानें लयाभ्यास करण्यालाहि मर्यादा आहेत. एकाचें दुसऱ्यावांचून अडतें असें नाहीं हें खरें, पण केवळ परिणतावस्थेंत. जोंपर्यंत स्वरतालांचा राईराईएवढा भाग करतलामलकवत् झाला नाहीं तोंपर्यंत स्वरतालांच्या अंगांचा अभ्यास एकत्रच करावा लागतो.

वर्णोच्चार आणि आघातक्षण यांचा समावेश करून स्वरांग-तालांग ही जोडी सहज-साध्य रीतीनें वापरितां येण्याकडे तालवाद्याचा उपयोग अतोनात होतो. तालवाद्याचा विचार आपणांस करावयाचा आहे. पण त्याची पूर्वतयारी म्हणून आणखी कांहीं कल्पनांकडे आधीं लक्ष द्यावयास हवें. ग्रह, आवर्तन, खंड आणि जाति, या त्या कल्पना होत. यांपैकीं ग्रह आणि जाति हे दोन तर तालाच्या दहा प्राणांपैकींच आहेत; आणि खंड आणि आवर्तन ह्या कल्पना अनुक्रमें जाति व तालोच्चार (ठेका) यांच्या स्पष्टीकरणासाठीं उपकारक आहेत.

प्रथम आपण ग्रह आणि आवर्तन पाहूं, नंतर खंड व जाति. त्यानंतर वेगवेगळया ठेक्यांचा विचार करणें सोंपें होईल.

टीका-टिप्पणी : ७. लयांगसाधन : तालांग

७. १ रामदास.

७. २ हा विचार येथें वर्ज करिण्याचें कारण असें कीं यापैकीं बहुतेक प्रकार हे भारतीय संगीतपरंपरेचे नव्हत. ज्या ज्या स्वरनादांचा एकमेकांशीं कांहीं विशिष्ट संबंध आहेसें मानिलें आहे ते ते स्वरनाद प्रमुख ठेवून त्यांमध्यें कांहीं लयप्रमाणें साधून इतर स्वरनाद ठेविणें व अशा तऱ्हेनें एकेक ' स्वरवाक्य ' बांधणें, अशा वेगवेगळ्या स्वरवाक्यां-मध्येंहि त्यांच्या त्यांच्या प्रमुख स्वरांचा परस्पर संवाद–समतोल साधणें, व त्याच्या आधारें गीतांतील एकूण एक स्वरवाक्यें हीं कांहीं विशेष प्रमुख स्वरनादांच्या उठावाची पार्श्वभूमि होतील, सर्व मिळून लयप्रमाणबद्ध असा एकच एक डौलदार असा नादपरंपराघोष होईल व तो अमुक एक उद्दिष्ट परिणाम करील अशा तऱ्हेनें व्यक्तविणें, हें भारतीय संगीतपरंपरेचें मूळ लक्षण. (त्यांतील लयतालभाग उलगडून दाखविण्याचा यत्न या पुस्तकांत केला आहे, आणि इतर विषयांचा विचार ' स्वररागविचार ' ' गीतप्रबंधविचार, ' ' वाद्यवादन-विचार ' व ' गानविवेक ' या पुस्तकांत करण्याचा उद्देश आहे). हल्लींच्या उपरोल्लिखित सिनेमासंगीतांत ही परंपरा मोडलेली आहे; ती पाश्चिमात्य वळणावर नेलेली आहे असें सांगतात, परंतु तें खरें नाहीं; ती पाश्चिमात्य अभिजात–परंपरा तर नव्हेच पण ' जाझ् ' परंपराहि नव्हे; तें एक धेडगुजरी रूप आहे, आणि त्याला कांहीं विशिष्ट बैठक आहे असेंहि नाहीं हें प्रस्तुत लेखकाला प्रामाणिकपणें वाटतें व तसें स्पष्ट सांगण्याला त्याला संकोच नाहीं इतकेंच नव्हे तर तें सांगणें अत्यावश्यक आहे असेंहि त्याला वाटतें; वाचक कांहींहि टीका करोत.

प्रस्तुत लेखक सनातनी अथवा सिनेमाचा द्वेष्टा नाहीं. खरें पाश्चिमात्य ' जाझ् ' हि त्याला आवडतें. आपल्या सिनेमा संगीताची विकृति ' खजानची ' सिनेमापासून सुरू झाली असें कोणी म्हणतात तें प्रस्तुत लेखकाला अमान्य आहे. त्या सिनेमांतील गीतें परक्या (पंजाबी) रंगाचीं म्हणून नवींशीं कांहींजणांस भासलीं एवढेंच. कोणी ' सण्डे के सण्डे ' कोणी ' नयी दुलहन् ' तर कोणी ' ईचक दाना बीचक दाना ' यांत विकृतिचें मूळ शोधितात तेंहि पटत नाहीं; हे मेलडीप्रधान लयबद्ध टयून् आहेत व तसे पाश्चिमात्यांत घरोघरीं गातात. ' नई दुल्हन् ' चिनी नसून चिनी भासेलसें आहे ही करामतच होय. गायकगायिकांबद्दल म्हणाल तर मलिका पोखराज, काननबाला, नूरजहां, सुरैय्या, खुर्शीद, इत्यादि गायिका व मन्ना डे, महंमद रफी, तलत महंमूद वगैरे गायक हे उत्तम आवाजाचे तयार कलावंत आहेत. सुलोचना चव्हाणचा, आशा भोंसलेचा आवाज छानच आहे, व सगुणा कल्याणपूर, लता मंगेशकर यांचे आवाज अधिक पातळ व चपळ आहेत आणि पट्टी जरा खालची ठेविल्यास चांगले आहेत. असे गायकगायिका अनेक आहेत!

साथीदारहि उत्तम असतात. पण स्वररचनाकारांवर सर्व अवलंबून आहे. नुकतींच झालेलीं ओ सजना, बरखा बहार आयी, चौदहवी का चांद, आ जा री निंदिया, देखो बिजलि घोर बिनबादलकी हींच कशाला, पण 'लगत कलजवामें चोट, फुलबनकी गेंदवा ना मारो – दवा ना मारो' असें हास्यकारक गीतहि आठवावें; त्यांत शब्दार्थ–स्वरलयताल एकमेळ साधून अगदीं हिशेबानें चाललेले आहेत. पण असलीं गीतें आजकाल कमीकमी होत चाललीं आहेत! लेखकाचा रोंख आजकालच्या प्रवृत्तिवर आहे. 'नाच मेरी जान फटाफट,' इत्यादि हल्लींचा धांगडधिंगा व जुनें लयप्रधान 'आवारा हूं' किंवा 'मेरा जूता है जापानी' यांची तुलना करून पहावी. 'क्लासिकल' म्हणविणाऱ्या कांहीं रचनांचाहि भाग अति विकृत झालेला आहे. 'मोहे पनघटपर' हें सिनेमांतील संथ झोंपाळू गाणें व त्याच मूळच्या दादऱ्याची इंदुबालेची जुनी ठसकेबाज तबकडी यांची तुलना करावी. अथवा 'मधुबनमें राधिका नाचे' हें लय वाढवून म्हणून तुलना पहावी. किंवा 'जो पिया जोडूं' हें गाणें व तेंच मास्तर कृष्णांचें जुनें मध्यलयांतील सावें भजन याची लयांगदृष्टिनें तुलना करावी. म्हणजे परंपरागत लयप्रमाणबद्धता काय याचा प्रत्यय येईल.

अशीच लयांगविकृति सिनेमामुळें कीं काय, मराठी गीतांतहि डोकावूं लागली आहे, हें तापदायक आहे.

७. ३ 'कोका' ही अगदीं छोटी, कमी तारांची, तरफा नसलेली, गांवठी सारंगीच म्हणावयास हरकत नाहीं.

७. ४ हालरडा म्हणजे पाळणा. हा शब्द जुन्या मराठींतहि आहे; पहा : 'सतरावियेचें स्तन्य देशी। अनुहताचा हलरू गासी। समाधिबोधें निजविसी बुझावूनि॥' ज्ञानेश्वरी १२.७; 'निजीं' निजविला तुका। अनुहातें बाळका हलरू गासी'–गाथा.

७. ५ बुल्लेशाह नांवाचा एक सूफी साधु पंजाबांत होऊन गेला. त्यानें रचिलेलीं भक्तिप्रधान गीतें हीं बहुतेक काफी नांवाच्या छंदप्रकारांत बांधलेलीं आहेत; ती बुल्लेशाही काफी. काफी हा एक छंद आहे व त्याला वैशिष्ट्यपूर्ण स्वरांग आहे.

७. ६ अर्जुन–बभ्रुवाहन युद्ध, लवकुश–भरतशत्रुघ्न युद्ध, ईरानमधील सोह्‌राब्‌-रुस्तुम युद्ध, हीं प्रसिद्ध आहेत; तशीच महोबा नांवाच्या गांवचे अल्हा आणि उदल यांची कथा आहे. तींत वीरभावना–शोकभावना–प्रधान असें अतिलोकप्रिय दीर्घ गीत आहे व त्याचे कार्यक्रम गांवगन्ना होतात.

७. ७ समुद्रकांठाची जशी पुळण तसा बंगाल्यांचा नदीकांठचा 'भाट' व त्यावरून 'भटियाली'. भटियाली गीतें हीं नाविक लोकांची गीतें. त्यांचें लयांग विशिष्ट असतें, स्वरनाद दीर्घ पुकाराचे असतात. 'ओ रे सुजन नैय्या,' 'नीशिथे जाइयो उपबने भंवरा' हीं भटियाली गीतें हिंदीकरणानें सिनेमांत आलीं होतीं. भटियाली गीतांतील स्वरांगांचा भाग भटियार (खमाजी भटियार) या रागांत आहे. आपल्याकडील 'महादेवासी पुसे पार्वती गर्भाच्या खुणा, सांगा स्वामी नऊ महिन्यांची कशी झाली रचना' या प्राचीन लोकगीतांत

(खमाजी) भटियार हा राग स्पष्टच आहे. (भटियार राग भर्तृहरीनें रचिला ही दंतकथा प्रस्तुत लेखकाला मान्य नाहीं).

७.८ पाश्चिमात्य 'मेलडी' शिकल्यावर तिच्या वर्तावांतील गुण व भारतीय 'शास्त्रीय' संगीतांतील अतिरेकी प्रकारांचे दोष हे कळले व म्हणून, नव्या धर्तीनें गीत-वर्तावाचा प्रकार रवीन्द्रनाथ ठाकूर यांनीं सुरू केला, तेंच रवीन्द्रसंगीत. त्यांत तालवाद्याचा धांगडधिंगा नाहीं; तालाचे प्रस्तार नाहींत, तानांचें प्राबल्य नाहीं व स्वरकाकु-रागकाकु यांच्या आधारें दोन चार चरणांनंतर रागरूप पालटण्याचें स्वातंत्र्य आहे. परंतु यांत पाश्चिमात्य भेसळ नाहीं व भारतीय परंपरेचें मूळ धोरण सोडिलेलें नाहीं हें लक्षांत ठेविणें अगत्याचें आहे. आपल्याकडील भावगीतांतील काहीं गीतें रवीन्द्रसंगीताच्या वळणावर जाऊं शकतील. मात्र स्वरनाद स्थिर ठेविणें व द्रुत-अतिद्रुत लयांत न घुसणें हें हल्लीं आपल्याकडे लोकप्रिय नाहीं असें वाटूं लागलें आहे.

७.९ ओंवी-भूपाळी-अभंग-आरती-भजन-चौपाई-दोहा-कीर्तन-भटियाली वगैरे वेगवेगळे छंदप्रकार आहेत. प्रत्येकाचें विशिष्ट असें लयांग आहे व त्यांनुसार प्रत्येकाच्या वर्तावांत विशिष्ट शैली प्रकट होते, म्हणजेच प्रत्येकाचा विशिष्ट 'बाज' किंवा 'ढंग' आहे. ध्रुपद-ख्यालटप्पा-होरी-ठुमरी इत्यादिहि वेगवेगळे प्रकार 'स्वराणां ऱ्हस्वदीर्घत्वं वर्णे कालानुकूलतः' या वचनानुसार मूलतः छंदभेदानेंच, लयांगभेदानेंच आलेले आहेत असा लेखकाचा दृढ निश्चय झालेला आहे.

७.१० 'मोरे मन्दर अब क्यौं नही आये, कैसी चूक पडी मोरी, आली' हें जयजयवन्ती या रागांतील तीनतालामधील गीत. फैयाझखांचें उदाहरण दिलें आहे. गीताच्या अर्थाचा भाव या वर्तावांत उमटला नाहीं.

७.११ 'डार डार पातनपर कोयलिया बोले, भंवरा करत गूंजगूंज, पिबत रस डोले' हें भैरवबहार या मिश्ररागांतील त्रितालाचें गीत. वर्ताव वझेबुवांचा. (त्यांत भैरव नाममात्रच व चिकटविलेला आहे).

७.१२ 'पीर न जाने रे बलमा, तेहारी अनोखी रीत' हें मालकंस रागांतील तीनतालांतील गीत. पीर म्हणजे पीडा. अनोखी म्हणजे अनोळखी, नवी, जगरहाटी-वेगळी, विचित्र. (पुंल्लिंगी रूप अनोखा. हल्लीं हा शब्द मराठी कथालेखनांत वाटेल तसा वापरिलेला आढळतो. 'त्याचें अनोखी कौशल्य' असा प्रयोग नुकताच वाचनांत आला.) उदाहरण अब्दुल करीम यांचें आहे. ('पीर निझामुद्दीन' हें मालकंसमधील गीत तें वेगळें).

७.१३ वरील गीताचाच हा वर्ताव ओंकारनाथचा आहे.

७.१४ 'फुलवाले, कंथमें क्या? बसन्तगडुवा! मोल ले, दे रे' हें बहार रागांतील तीनतालामधलें गीत. वर्ताव कृष्णराव पंडितांचा. असाच प्रकार नारायणराव व्यास यांच्या तबकडींत आहे.

७. १५ हीं दोन्हीं पदें बालगंधर्वांची, अनुक्रमें स्वयंवर व एकच प्याला या नाटकांतील. या अशा वर्तावास नाटकामध्यें खरें पहातां मज्जावच असला पाहिजे, पण त्याचें भान कोणाला ! खुद्द बालगंधर्व यांना ही संवय, केवळ 'तबलजी उत्तम वाजवतो' यामुळें लागली. मुळांत गीतें त्या वर्तावाचीं नाहींत. बालगंधर्वांच्या हयातींतच असल्या अश्लाघ्य प्रकाराबद्दल त्यांच्यावर सडकून टीका झाली होती पण ती त्यांनीं मनावरच घेतली नाहीं, व 'वृद्धास्ते न विचारणीयचरिताः' हेंहि नंतरचे गायक विसरले.

७. १६ तंतोतंत लयांग साधून, अर्थपूर्ण हळुवार शब्दोच्चारांनीं व भावयुक्त स्वरालापांनीं, विस्तार अजीबात टाळून हीं पदें परिणामकारक पण संयमित असें गाणें, अत्यंत अवघड आहे. तें गंधर्वांनींच करावें !

७. १७ सतारवादन हें पूर्वीपासून लोकप्रिय आहे. लेखकाच्या माहितीनुसार, पलुस्कर यांनीं 'गायनविद्या यवनांच्या व वारयोषितांच्या हीन हातांत गेलेली सोडविली' (!) त्या आधीं अनेक दशकें कित्येक घरंदाज गृहस्थहि आपापल्या घरीं सतार वाजविण्याचा छंद करीत. हल्लींची सतारीची लोकप्रियता, रविशंकरचें गोऱ्या लोकांनीं कौतुक केलें यामुळें एकदम वाढली. (नोबेल् पारितोषिक मिळालें तेव्हां भानुदास–रवींद्रनाथ ठाकूर हे 'कवीन्द्र' झाले, त्यांतीलच हा प्रकार).

७. १८ 'गाना हाथपर लाना' हा परंपरागत शब्दप्रयोग आहे. भातखंडे त्याचा अर्थ असा करितात कीं गायकाला कांहीं गायनप्रकार जमला नाहीं तर तो तसतशा वळणानें केवळ हातवारे करून वेळ मारून नेतो, त्याला 'गाना हाथपर लाना' म्हणतात. प्रस्तुत लेखकाला गुरूंनीं सांगितलेला अर्थ येथें दिला आहे. तो अर्थभाव असा कीं, टाळीच्या इशाऱ्याशिवाय लयांग सांभाळितां न येणें, आघातध्वनींवरच लक्ष केंद्रित करणें व टाळींचा आवाज, घा वगैरे आवाज ऐकिल्यावर व ऐकिल्यानुसारच स्वरांगें सांभाळितां येणें, एरव्हीं नव्हे. 'बिना हाथके जो गा नही सकता, सो गाना हाथपर लाता है.'

७. १९ उत्तम उत्तम तालज्ञ टाळी कशी देतात तें पहावें. एकतर त्यांचे हात चिकटलेले राहतच नाहींत, टाळी वाजली कीं ताड्कन दूर होतात. अथवा कसेहि राहतात व योग्य त्या क्षणीं टाळी पडते. या दुसऱ्या प्रकारांत, अमुक इतका मात्राभाग अगदीं हिशेबानें व्यतीत होतो. अशा लोकांचे कालाचे आडाखे मनांत रुजलेले असतात. श्वासोच्छ्वासासारखीच त्यांची ही क्रिया सहज होते. पण ज्यांचा अभ्यास-अनुभव तेवढा नाहीं त्यांनीं या रीतीचें अनुकरण न केलेलेंच बरें.

८. ग्रह

टाळी वाजतांक्षणींच ‘एक’ चा ‘एक’ म्हणण्यास सुरुवात करावी असें तालांगाभ्यास दाखवितांनां सांगितलें; पण लंबकाच्यां उदाहरणांत, झोंका मोजण्यासाठी कोणत्याहि अवस्थेपासून सुरुवात करितां येईल, पुन्हां तीच अवस्था प्राप्त होणें हा झोंका पुरा झाल्याचा पडताळा, असें म्हटलें, व जी गत लंबकाची तीच टाळीची असेंहि सुचविलें. तेव्हां हें उघडच आहे कीं टाळी-कालहि मोजण्यास टाळीक्रियेच्या कोणत्याहि अवस्थेपासून सुरुवात करितां येईल. उदाहरणार्थ, हात पूर्ण दूर असून जवळ येऊं लागले आहेत अशा क्षणींहि ‘एक’च्या ‘ए’ची सुरुवात करितां येईल, ‘टाळी’च्या क्षणीं अर्धा झोंका पुरा झालेला असेल. येथें एऽऽऽक्योऽऽऽन्ती ऽऽऽन्चार् हे उच्चार आणि टाळीचे आवाज यांची संगत पुढीलप्रमाणें दाखवितां येईल.

```
      ←———→←———→←———→←———→
-- एऽ। ऽऽ क्दो ऽ। ऽऽ न्ती ऽ। ऽऽ न्चा ऽ। ऽऽ र् -।
    ×          ×                     ×
    १          २          ३          ४
```

किंवा

```
    ←———→←———→←———→←———→
।--एऽ। ऽऽक्दो ऽ। ऽऽ न्ती ऽ। ऽऽ न्चा ऽ। ऽऽ र् -।
×     ×         ×          ×          ×
१     २         ३          ४          ५
```

(टाळीच्या आघाताचे क्षण फुलीनें दाखविले आहेत व त्यांचे क्रमांक लिहिले आहेत, आणि आडव्या बाणचिह्नांमध्यें एकेका अक्षराचा उच्चारकाल दाखविला आहे. आडव्या रेघेचा अर्थ असा कीं तेथें नाद नाहीं).

वरीलपैकीं पहिल्या प्रकारांत प्रथम ‘ए’ हा उच्चार झाला व तो अर्ध्यावर आल्या-नंतर टाळीचा आघात पडला; दुसऱ्यांत, प्रथम टाळीचा आघात झाला व टाळीची क्रिया अर्धी झाल्याक्षणीं ‘ए’ हा उच्चार सुरु झाला. अर्थात् दोन्ही प्रकारांत शेंवटचा, ‘चार्’ या शब्दाचा, उच्चार अर्धभागानें मागें अथवा पुढें झाला.

असा हा टाळीचा व वर्णोच्चाराचा फरक, अर्धभागाचाच असावा असें नाहीं, केवढाहि पण विशिष्ट असा असूं शकेल. तात्पर्य, टाळी व वर्णोच्चार हे एकमेकांची साथ करितात, एकमेकांचें ‘ग्रहण’ करितात, तें तीन प्रकारांनीं करूं शकतील :

आधीं तालाघात, मग वर्णोच्चार;

आधीं वर्णोच्चार, मग तालाघात;

व वर्णोच्चार आणि तालाघात एकाच क्षणी.

या “ग्रहण” करण्याच्या क्रियेचें नांव ‘ग्रह’.

यांत, वर्गीकरणाची हौस भागली एवढेंच; विशेष तें काय साधिलें ? असें वाटेल; परंतु तो विपर्यय गीतांमधील उदाहरणें पाहिल्यास दूर होईल.

भजनी मंडळी "ग्यानबा तुकाराम" असें ठेक्यांत म्हणतात त्याकडे लक्ष द्यावें. त्यांचे आघात (व त्यांनुसार पायांची हालचाल) अशी असते :

। ग्यान्बा । तुकाराम् । ग्यान्बा । तुकाराम् ।
×   ×   ×   ×

आणि मध्येंच हें रूप पालटून असें होतें :

। – ग्यान् । बा तुका । राम्‌ग्यान् । बा तुका । राम् – ।
×   ×   ×   ×

या बदलामुळें वैचित्र्य साधतें, तोच तो पणा नाहींसा होतो, हें तर खरेंच; पण भजन-गीताचा "डौल"च बदलल्यासारखा वाटतो.

"सतेज काळे, टपोर डोळे; दिसावयाला गरीब भोळे" हें गझल

। सतेज । काळे । टपोर । डोळे । दिसा । वयाला । गरीब । भोळे ।
×   ×   ×   ×

असें समप्रमाण–डौलानें म्हणतां येतें, व "ग्रह बदलून"

– – – स । तेज काळे ट । पोर डोळे दि । सावयासा ग । रीब भोळे ।
×   ×   ×   ×

असें करितां येतें, त्यानुसार डौलहि बदलतो आणि त्या डौलानें म्हणतांना वेगळा अर्थभाव व्यक्त करितां येतो.

– तुज । वीण स । खे मज । कोणि न । से ऽ   आणि
×   ×   ×   ×

। तुजवी । ण सखे । मज को । णि नसे
×   ×   ×   ×

या ग्रहभेदानुसार अर्थभावांतहि फरक होतो;[1] तुजवीण याच्या तु वर भार देणें व वी वर भार देणें यांनुसार अर्थभेद होतो. एकांत विशिष्ट व्यक्तिला प्राधान्य येतें व दुसऱ्यांत त्या व्यक्तिचा अभाव या कल्पनेला प्राधान्य येतें. "मज कोणि नसे" यांत अभावाचा व "मज कोणि नसे" यांत स्वतःच्या एकटेपणाचा भाव आहे.

साध्या गद्यांतहि हा "ग्रहभेदे अर्थभेदः" दाखवितां येईल. "आतां बोला" हें साधें वाक्य पहा.

आतां बोला. ('आ' वर भार. वाद घातल्याचा भास होऊं शकेल),
×

आतां बोला. ('बो' वर भार. यांत स्वरांच्या चढउतारांनुसार नानाभाव निर्माण
×

करितां येतील; 'टाका बोलून एकदाचें काय तें' अशा वैतागापासून ते 'बोला हो' अशा विनवणीपर्यंत.)

× आतां बोला. (यांत जिंकली, निरुत्तर केलें असा भाव निर्माण करितां येईल. टाळी आधीं व नंतर 'आतां').

अवघाचि संसार सुखाचा करीन
× × × ×

अवघाचि संसार सुखाचा करीन
× × × ×

अवघाचि संसार सुखाचा करीन
× × × ×

यांतील ग्रहाच्या फरकानुसार अर्थभाव वेगवेगळे होतात हें प्रसिद्धच आहे.[२]

अर्थभावानुसार स्वरनादांचा वर्तावहि वेगवेगळा होतो हें 'आतां बोला' या गद्य वाक्यांतहि दिसतें; गीतांतील मनोरंजक उदाहरण पुढीलप्रमाणें देतां येईल.

'वद, जाउं कुणाला शरण ?' हें सुप्रसिद्ध गीत, बालगंधर्व व हिराबाई या दोघांनीं तबकडीच्या रूपांत ध्वनिमुद्रित केलें आहे.

वद जाउं कुणाला शरणऽऽ अशी सुरुवात गंधर्वाची आहे.
× × × ×

वद जाऽउं कुणालाऽऽ शरणऽ अशी सुरुवात हिराबाईंची.
× × ×

यांत स्वरनादांतहि किंचित् भेद आहे व त्यानुसारहि भावदर्शन भिन्न दिसतें.[३]
तसाच प्रकार 'सत्य वदे वचनाला, नाथा' यांतहि आहे.

सत्य वदे ऽ वचनाऽलाऽ नाऽथाऽऽ — बालगंधर्व.
× × × ×

सऽत्य वदेऽ वचनाऽलाऽ नाऽथाऽऽ — हिराबाई.
× × × ×

तात्पर्य, ग्रह हा अर्थभेदाचा, भावभेदाचा एक घटक. त्याच प्रमाणें स्वरांगभेद, द्रुतादि लयभेद, हेहि परिणामकारक होतात.

तेव्हां ग्रहकल्पना ही केवळ 'तालाच्या झटापटी'शीं संबंधित आहे असें नाहीं; ती लयतालविचाराचा एक प्राणभूत भाग आहे.

ग्रहाचे मुख्य प्रकार दोन : सम आणि विषम. तालाघात व वर्णोच्चार जेव्हां एकसाथ होतात तेव्हां समग्रह होतो आणि ते वेगवेगळ्या क्षणीं असतात तेव्हां विषमग्रह मानितात. विषमग्रहाचे प्रकार दोन, अतीत म्हणजे पूर्वीं होऊन गेलेला, आणि अनागत म्हणजे पुढें येणार असणारा, सध्यां न आलेला. हें होऊन जाणें-येणें तालाघाताचें, आधीं तालाघात व मग

वर्णोच्चार असेल तेथें तालाघात वर्णसापेक्ष होऊन गेलेला, म्हणून ग्रह अतीत. वर्णोच्चार झाला पण तालाघात अजून झाला नाहीं, व्हावयाचा आहे, अशा प्रकारास अनागत ग्रह म्हणतात. हें वर्णसापेक्ष आहे.

समपाणि, अवपाणि, परिपाणि व उपरिपाणि हे प्राचीन शब्द. ताल, विताल, अनुताल व प्रतिताल अशीहि परिभाषा जुन्या काळीं होती. समग्रह तोच समपाणि अथवा ताल, अतीत-ग्रह तो अवपाणि अथवा विताल, अनागतग्रह तो परिपाणि अथवा अनुताल. चौथा शब्द उपरिपाणि अथवा प्रतिताल; त्याचें उदाहरण पहा.

– कठिण – बडोद्या – चीचा – करीऽऽ
× × × ×

– कशाला – हवीआ – पणां – तरीऽऽ
× × × ×

यांत वर्णोच्चारांच्या मध्येंच आघात येतो.[४]

आतां मुद्दा असा येतो कीं, ग्रह सम असो अथवा विषम; टाळी 'एक' ही केव्हां कोठें मानावयाची ? अनागतग्रह (किंवा परिपाणि अथवा अनुताल) असेल तेव्हां व तेथें आधीं उच्चार मग आघात हें ठीक; पण 'आधीं–नंतर' याचा निकष कोणता ? याच प्रश्नाचें भाषान्तर असें कीं टाळीक्रियेच्या परंपरेस कांहीं निश्चित अशी सुरुवात व शेंवट यांची बंधनें आहेत कीं नाहींत ? कीं जेवढे अंक म्हणावे तेवढ्या टाळ्या ? या प्रश्नांचा विचार 'आवर्तन' या कल्पनेंन होतो.

म्हणून आतां आवर्तनविचार पाहूं.

टीका–टिप्पणी : ८. ग्रह

८. १ 'सतेज काळे टपोर डोळे' आणि 'तुजवीण सखे मन कोण नसे' ही दोन्हीं गझलें माधव ज्यूलियन्‌कृत आहेत. येथें दाखविलेले ग्रहभेद आझमबाईच्या तबकड्यांत आढळतील, ते तालाच्या रूढ परंपरेला धरूनच केले होते.

८. २ हा ज्ञानेश्वरांचा अभंग बालगंधर्वांच्या वर्तावानें लिहून दाखविला आहे. असे लयभेद व लयांगभेद करणें हें गंधर्वांचें वैशिष्ट्य असून शिवाय लयप्रमाण (मात्रेचें सेकंदामध्यें माप) ते असें कांहीं निवडीत कीं त्याहून किंचित् संथ अथवा किंचित् जलद लयहि ठीक वाटत नसे.

८. ३ बालगंधर्वांचा लय तुलनेनें द्रुत आहे; 'वद जाऊं कुणाला' यांत एकच, तार षड्ज हा, स्वरनाद आहे, पहिला मोठा स्वरालंकार (झमझमा) 'शरण' च्या 'ण' नंतर दीर्घ आकारयुक्त आहे. हिराबाईंचा लय जरा संथ आहे; 'वदजा' हें 'पधसा' ऽ असें
× ×
समान लयांगाचें आहे, जाऽऽउं असा दीर्घ तारषड्जावर उच्चार आहे; त्यांतच हळूंच तारकोमल ऋषभाचा 'कुणाला'च्या कु ला स्पर्श आहे, कु ऱ्हस्व आहे, किंचित् कंप देऊन 'णाऽलाऽऽऽ' असा दीर्घ उच्चार आहे. 'वद' नंतर अष्टमांश मात्रा विराम, आणि नंतरचा 'जा' चा उच्चार आघातामुळें वेगळा उठून दिसतो. 'शरण'चा णऽऽ, कोमल धैवतावरून छोटीशीच मींड घेऊन तीव्र निषादावर स्थिर होतो व त्यांत वैतागयुक्त प्रश्न–भावना व्यक्तविली जाते. या सर्व प्रकारांचीं स्वरांगतालांगें, आघातवर्णांचीं स्थानें, सूक्ष्मतेनें अभ्यासिण्यायोग्य आहेत ! याहून अक्षरशः हजारों वेगवेगळीं लयांगें केवळ या छोट्या तुकड्यांत मास्तर कृष्णा दाखवितात, ती आपल्यापरीनें चांगलीं आहेत, तरी त्यांत गीताच्या अर्थभावाचा विसरच पडतो. 'वद जाउं', 'सत्य वदे' अशीं गीतें हिराबाईंसच अधिक साधलीं असें म्हणावेंसें वाटतें. टाळी–तबला यांच्या सहाय्याशिवाय केवळ स्वर आणि उच्चारबल यांनींहि ग्रह व्यक्तविला जातो हें या उदाहरणांत दिसतें. आघातांची जागा उच्चार घेतो. टीप ८. ५ पहावी.

८. ४ परशुरामकृत लावणी. वर्ताव सुंदराबाईंचा. कोठें किती विराम घ्यावा व त्यानंतर कसा उठाव करावा ही त्यांची हातोटी अनुपम होती.

८. ५ या विषयामध्यें एक मुद्दा पुन्हां उजळावयास हवा. ग्रहासाठीं टाळीच वाजविणें अवश्य आहे असें नाहीं. टाळी ही फक्त एक क्रिया आहे. तालक्रियेंत कला या निःशब्द क्रियाहि असतात, त्या ग्रहव्याख्येंत येत नाहींत असें 'टाळी' कल्पनेनें ठरविलें गेलें. परंतु हाताची क्रिया ही केवळ कालनियमनासाठीं. तालाचे प्रतिनिधि म्हणजे नाना वर्णोच्चार, टाळीचे प्रतिनिधि म्हणजे नाना आघाती-जोरदार–' भरे '–उच्चार. त्यांचाहि उपयोग ग्रहकल्पनेमध्यें होतो, आणि जेथें हस्तक्रिया नाहीं, तालवाद्य नाहीं, तेथें केवळ या

उच्चारानेंच ग्रहभेद दिसतो. 'ग्यान्बा तुकाराम्' व 'ग्यान्बा तुकाराम् हें म्हणून पहावें.
× × × ×
स्वरांग–तालांग हें एकाच वस्तुचें डावेंउजवें आहे याचा हा एक पुरावा.

तात्पर्य असें कीं, 'ताल' म्हणजे हाताची क्रिया–विशेषेंकरून सशब्द क्रिया–हा मूळचा अर्थ खरा; प्राचीन ग्रंथांपासून तों आजतागायत तालाचा विचार हा त्या अर्थाला धरून व त्या अर्थापुरताच मर्यादित आहे आणि स्वरविचार आणि तालविचार हे अलग-अलग ठेविणें हेंहि प्राचीन काळापासून चालत आलेलें आहे हेंहि खरें; परंतु संगीतांतील गायनवादनाच्या सिद्धांतांनां शास्त्रीय भूमिकेवर आणावयाचें तर स्वरांगामधील अंगभूत कालप्रमाणें अतिमहत्त्वाचीं असल्यामुळें त्यांनां प्राधान्य दिलेंच पाहिजे-स्वरांगविचार प्रधान झालाच पाहिजे; आणि त्याचें कालनियमन करण्यासाठींच जर हस्तक्रियेची योजना आहे तर 'ताल' कल्पनेचें, ताल शब्दाचें विस्तृतीकरण केलेंच पाहिजे. दोन्ही हातांनीं थोटा असलेला मनुष्यहि तालबद्ध गायन करूं शकतो, तर तें वर्णोच्चार व स्वरप्रमाणें यांच्या आधारानेंच शक्य होत असणार; 'टाळी'ची जागा विशिष्ट वर्णोच्चार घेणार, हें स्पष्ट आहे; टाळी ही गौण आहे. अचूक कालप्रमाणबद्धता साधिली म्हणजे लयतालहि साधिले. टाळी अथवा निःशब्द हस्तक्रिया हें साध्य नव्हेच परंतु खरें पाहतां साधनाहि नव्हे, तर मात्राकाल व लघुकाल हें साधन आहे आणि त्या साधनाचें एक सोपें उपकरण म्हणजे हस्तक्रिया.

अंगखंडयुक्त जातिगतिनें सिद्ध होणारें एक आवर्तनरूप, ही 'ताला'ची संगीतांतील व्याख्या पुढें चर्चिली जाणार आहे. तिच्यामध्येंहि हेंच व्यक्त होतें कीं हस्तक्रिया हें केवळ एक उपकरण आहे, साधन नव्हे व साध्य तर नव्हेच.

'तालवादन' ज्याला म्हणतात त्यांत वाद्य हें उपकरण असतें आणि जरी तें उपकरण हाताच्या क्रियांनीं वाजवावयाचें असतें तरी तेथेंहि 'वाजवावयाचें' या शब्दासच महत्त्व आहे. तें 'वाजवावयाचें'. बडवावयाचें नाहीं. तेथें वर्ण प्रमुख असतात, ते ते वर्णोच्चार–नाद उमटवून आवर्तनें निर्माण करावयाचीं असतात. येथेंहि टाळीची जागा वाद्यावाटें निघणाऱ्या 'बोलां'नीं म्हणजे वर्णांनींच घेतलेली आहे, टाळी ही गौणच आहे. (याचा सविस्तर विचार 'तालव्यवहार' व 'ठेके' या भागांत पुढें येईल). कालप्रमाणसिद्धि आणि कालप्रमाणभेद हेंच मुख्य साध्य.

म्हणून कसेंहि पाहिलें तरी, 'टाळी' किंवा दुसरी हस्तक्रिया एवढ्याच आकुंचित कल्पनेचा आधार घेऊन तालशास्त्र सिद्ध होणार नाहीं, आणि स्वरांग–तालांग असे विषय अगदीं अलग ठेवून संगीतशास्त्र होणार नाहीं. क्रियानुभव, श्रवण आणि विचार यांवर आधारिलेला लेखकाचा हा पक्का निश्चय आहे, आणि ज्या ज्या जुन्या थोर विद्वान् कलाकारांजवळ त्यानें हा विषय काढिला त्यांनीं त्यांनीं त्याला दुजोराच दिला इतकेंच नव्हे तर 'यांत तुम्हीं नवें काय सांगतां ? तो तर संगीताचा प्रथमविचारच आहे !' अशा अर्थाचे उद्गार काढिले.

९. आवर्तन. 'सम' म्हणजे काय?

मात्रांचे गट, टाळीनें होणारे कालखंड, हे आपण करितों, ते 'स्वयंभू', देवानें दिलेले, सत्यरूप मानण्याला कांहीं आधार नाहीं. हें लक्षांत घ्यावें.

एक, दोन . . अशा टाळ्या कितीहि देतां येतील, धा, धीन् . . असे तुटक आवाज असंख्य काढितां येतील. 'आसीदशेषनरपतिशिरस्समभ्यर्चितशासनः पाकशासन इवापरश्चतुरुदधिमालामेखलाया भुवो भर्ता'... इत्यादि अनेक वर्णोच्चारांनीं युक्त असें अतिदीर्घ वाक्य उच्चारितां येईल. वर्णोच्चारांचे अथवा क्रमांकांचे 'गट' मानून --लयांगें करून— कंटाळवाणेपणा थोडाबहुत कमीहि करितां येईल. पण अशा प्रकारांत मन रमत नाहीं, कारण लयाचा पाठपुरावा करितां करितां चित्त थकतें, त्याला विसांवा मिळत नाहीं.

दुसरें टोंक म्हणजे एकेका आघाताबरोबर राम्, राम् ... असें कितीहि दीर्घकाळपर्यंत म्हणतां येईल. तेथें म् हा अगदीं कमी कालमानाचा असल्यामुळें प्रत्येक आघातानंतर थोडा विसांवा वाटेल. रां– रां– रां– रां... अशी एक्-एक्-एक्-एक् या मात्रांची अथवा लघूंची कितीहि लांब मालिका साधितां येईल; तींत प्रत्येक रां ला शेंवट आहे. पण अशी मालिका फार लांबविली तर तिच्यांत मन प्रथम रमेल खरें, पण पुढें चित्त केवळ 'लीन' होऊन जाईल, मनामध्यें विरघळेल, त्याचे बुद्धिप्रवण व्यापार थांबतील. 'स्वतः'चें भान राखून, स्वतःच उत्पन्न केलेल्या लयाचा खेळ स्वतःच 'दुजें होवोनि' उपभोगिणें हा मनाचा भोगविलास बंद होईल, असें अनुभवास येतें. संगीतांत चित्त असें 'लीन' होऊन चालत नाहीं. तें 'रमणें' नव्हे. संगीतांत समीपता अवश्य असते, पण सायुज्यता त्याला अपथ्यकारक आहे; कारण सायुज्यतेपर्यंत पोहोंचल्यास जणूं काय लयाचाच लय होतो व म्हणून संगीत हें संगीत राहतच नाहीं. तें सायुज्यतेचें केवळ एक साधन होतें, सलोकता-सायुज्यता हें साध्य होतें. संगीतांत 'प्रत्ययाची एकतानता' हवी, पण त्याची केवळ 'अर्थमात्र निर्भासता' नको. ध्यान हवें, समाधि नको.

'संगीतानें समाधि लागली' असें म्हणतात, 'संगीतांत समाधि लागली' असें नव्हे, हें लक्षांत घ्यावें. समाधिमध्यें संगीत संपून त्यापलीकडचा देश येतो.

यांत चित्त लीन कां होतें ? याची एक उपपत्ति अशी होईल कीं अनेकवार उजळणी झाल्यामुळें चित्ताची क्रिया केवळ यंत्रवत्, सहज अशी बनून जाते. त्याला कार्यव्यापार करण्याची गरज राहत नाहीं; कारण तें काम त्यानें केवळ इंद्रियांकडे सोपविलेलें असतें, तें स्वतः मोकळें राहतें. पण तरीहि त्याच्याकडे दुसरा व्यापार दिला जात नाहीं. कारण दुसरा व्यापार केल्यास पहिल्याचें अवधान सुटूं शकण्याची, दुसऱ्या व्यापारांत गुंतून पुन्हां बाह्येंद्रियांवर देखरेख ठेविणें जरूर पडण्याची, धास्ती असते. 'साक्षित्व' हाच त्याचा कार्यव्यापार चालूं राहतो, म्हणजे चित्ताच्या वृत्तिला बांध घातल्यासारखें होतें. त्यामुळें चित्ताच्या मागोमाग जाणाऱ्या बुद्धिलाहि

आराम मिळतो व केवळ यंत्रवत् बाह्येंद्रियांच्या उच्चारक्रिया–आघातक्रिया आणि त्यांस केवळ पाहणारें तटस्थ अंतःकरण एवढेंच उरतें .

म्हणून, चित्ताचे व्यापार चालू तर रहावेत पण ते बुद्धिला कष्ट देणारे नसावेत, आणि मध्यें मध्यें विसांवाहि मिळावा, तरच मनाला या सर्व खेळामुळें मिळणारा भोग सुखदायक होतो म्हणजे मात्रामालिका रंजक वाटते. तेव्हां मन रमण्यासाठीं मात्रामालिकेला कोठें कोठें शेवटहि असावा लागतो. पण एक दोन मात्रांचीच तोकडी मालिका जर असली तर तेवढ्याचाच पुन्हां पुन्हां प्रत्यय घ्यावा लागल्यामुळें चित्तव्यापार यंत्रवत् बनतो, बुद्धिचें कार्यहि शून्यप्राय होतें, व चित्त मनांत लीन होतें, मनाचा भोगविलास कमी होतो–कदाचित् थांबतोहि; म्हणजेच रंजकता राहत नाहीं. उलट, अतिसंख्य मात्रा जर मालिकेंत असल्या तर त्यांचा प्रत्यय घेण्यामध्येंच चित्त व्यग्र होतें, कदाचित् चुकार विद्यार्थ्याप्रमाणें क्षिप्त–विक्षिप्तसें भरकटूं लागण्याचें भय उत्पन्न होतें, त्यामुळें बुद्धिचें कार्य वाढतें–केवळ चित्तप्रत्ययाचा बोध घेऊन तो मनाकडे देणें एवढें सोपें राहत नाहीं–आणि परिणामीं, मनाला जो 'भोग' मिळणार तो सहजसुकर असा न राहतां कष्टसाध्य बनतो. चिंतन, तर्कादि विचार, सूक्ष्मपरीक्षण, वगैरे कार्यांमध्यें हें चालून जातें, अपरिहार्यहि असतें, त्यांतहि मनाला भोग मिळतोच व त्या भोगाचें सुखहि प्राप्त होतें, हें खरें; परंतु तो 'सहजक्रीडे'चा, खेळकर असा भोग नव्हे. म्हणजेच अशा प्रसंगीं मन अनुकूल अशा क्रियेंत मग्न म्हणजे सुखी होतें, पण रमतें असें म्हणतां येत नाहीं. (गुजरातींत 'खेळ' या अर्थाचा 'रमत' हाच शब्द आहे). अर्थात् अतिसंख्य मात्रांची मालिका रंजक होत नाहीं. [1]

पण अशी मात्रामालिका एकदांच चित्तानें अनुभविली तर मन तिचा मागोवा घेऊं शकत नाहीं, उजळणी होत नाहीं ('पुनःप्रत्यय' नाहीं असें म्हणण्याचा परिपाठ आहे), व अनुभविलेलेंच पुन्हां विनायत्न अनुभविण्यांत जो सहजभोग आहे तो मिळत नाहीं. म्हणून ती मात्रामालिका प्रथमपासून अखेरपर्यंत पुन्हां पुन्हां दाखविली जाते. 'ग्यान्बा' हें रंजक नव्हे, 'ग्यान्बा तुकाराम्' हेंहि नव्हे, पण 'ग्यान्बा तुकाराम्, ग्यान्बा तुकाराम्' अशी पुनरावृत्ति रंजक आहे. येथें 'ग्यान्बा तुकाराम्' एवढी वर्णमालिका फार लहान नाहीं व फार दीर्घहि नाहीं. व ती पुनः पुन्हां आलेली आहे. 'स्मरण' या चित्तवृत्तिचा उपयोग होऊन ती सहज अशी पुन्हां उच्चारिली जाते. त्या चित्तवृत्तिला व्यापार तर दिला जातो पण तो सहज–सुकर असा आणि एकच एक असतो. म्हणून तिचा निरोध तर केला जात नाहीं, पण ती एकमार्गी केली जाते. मुलांना झोंप तर येऊं द्यावयाची नाहीं, उनाडक्याहि करूं द्यावयाच्या नाहींत, व एका ठिकाणीं जखडूनहि ठेवावयाचें नाहीं; तर त्यांना सहज खेळतां येईल अशा खेळांत त्यांना गुंतवून टाकावयाचें, असा हा प्रकार होतो. पण अशा खेळांतहि तोच तो पणा आला तर मुलें कंटाळतील, यासाठीं अधेंमधें थोडें वैचित्र्य–वैविध्य असणें अधिक बरें. असा प्रकार 'ग्यान्बा तुकाराम्' मध्यें फक्त ग्रह बदलूनच होऊं शकेल. पण 'रघुपति राघव राजाराम्' या पदांत
× × × ×
पुनरावृत्ति करितांना लयांगें बदललीं जातात, 'पतीतपावन सीताराम्' असें होतें, त्यामध्यें
× × × ×
अंतर्गत असें कालप्रमाणवैविध्य निर्माण होतें.

येथें काय होतें ? मात्रा नांवाचा एकेक लहान कालभाग घेऊन त्याचे अंगभेद करून आणि लघुगुरुप्लुत आदि तऱ्हेतऱ्हेच्या अंगांची जोडणी तऱ्हेतऱ्हेनें करून साधारण सोईस्कर लांबीचा असा लयबद्ध व रंजक असा कालखंड निर्माण केला जातो. जणूं काय या कालखंडास, त्याच्या घटकांसह, स्वतंत्र अस्तित्व आहे असें मानून, स्मृतिच्या आधारें तो पुनःपुन्हां मनासमोर आणिला जातो. ' स्वतंत्र अस्तित्व ' म्हणण्यापेक्षां ' पुनरावृत्तिचा धर्म ' म्हटलेलेंच योग्य ठरेल, कारण काल ही वस्तु पुनरावृत्त होत नाहीं असें मानिलें आहे; तरीहि वर्णोच्चारयुक्त कालविभाजन ही क्रिया पुनरावृत्त झालेली आहे. येथें आवृत्तिची कल्पना आहे आणि तीवरून ' आवर्तन ' ही कल्पना स्पष्ट होते. आवर्तन म्हणजे लघुगुरु आदि अंगांनीं मिश्रित असा लयबद्ध कालखंड, कीं ज्याला ' समाप्ति ' कल्पिलेली असल्यामुळें, तोच तो पुनःपुन्हां समोर ठेविला जातो.

' रघुपति राघव राजाराम ' हें आवर्तन हल्लींच्या प्रघातानुसार सोळा मात्रांचें, अथवा कोणाच्या मतानुसार आठ मात्रांचें, मानिलें आहे.

| र | घु | प | ति | रा | ऽ | घ | व | रा | ऽ | जा | ऽ | रा | ऽ | ऽ | ऽ म् | १६ मात्रा
१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२ १३ १४ १५ १६

अथवा

| रघु | पति | राऽ | घव | राऽ | जाऽ | राऽ | ऽ म् | ८ मात्रा
१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८

' पतीतपावन सीताराम् ' यांत १६ अथवा ८ मात्रा, तशाच अंगप्रकारांनीं पुनरावृत्त होतात; किंचित फरक–जसें एका लघूचे दोन द्रुत इत्यादि–केले जातात.

पण ' रघुपति राघव राजाराम्, पतीतपावन सीताराम् ' एवढें सर्व मिळून एक आवर्तन मानिल्यास तें ' सुंदरमाधव मेघश्याम्, जनकिजीवन रामनाम् ' यांत पुनरावृत्त होतें.

मूळ आवर्तन किती मोठें ठेवावें हें, मूळ लघुगुरुमिश्रण कशा प्रकारचें व किती लांबीचें आहे यावरून ठरतें, हें झालेंच, पण अनेकदां तें अर्थानुसारहि ठरतें. उदाहरणार्थ, | र | घु | प | ति | अथवा | रघु | पति | असें ४ किंवा २ मात्रांचेंहि आवर्तन कल्पितां येईल व तें | रा | ऽ | घ | व | अथवा | राऽ | घव | यांत पुनरावृत्त झालें असें मानितां येईल. पण त्यांत अर्थ पुरा होत नसल्यामुळें तें ठीक समजलें जात नाहीं. | र | घु | प | ति |, | दे | ऽ | म | ति | अथवा | रघु | पति |, | देऽ | मति | यांत एखादे वेळीं तसें खपेल, पण तेथें छोटेपणामुळें रंजकता कमी भासेल; तेवढ्या आंखूड आवर्तनांत गांभीर्यापेक्षां एक प्रकारचा डोल म्हणजे झोंका निर्माण होणेंच साहजिक आहे.

जेव्हां अर्थपूर्ण शब्द नसतील तेव्हां, उदाहरणार्थ वाद्यवादनांत, ' अर्थानुसार आवर्तनाची लांबी ' हा मुद्दा अर्थातच उपस्थित होत नाहीं. तेथें कमीअधिक दीर्घता हा एकच मुद्दा शिल्लक राहतो. स्वरयोजना हा एक मुद्दा आहे खरा, परंतु (आवर्तनाच्या) लांबीपेक्षां तो गौण असतो, [२] कारण या विषयामध्यें लघुगुरु इत्यादि अंगांची जोडणी हाच एक मूळ आधार आवर्तनकल्पनेच्या मागें आहे, अमुकअमुक स्वरनाद उमटविले यांपेक्षां ते ते स्वरनाद अमुकअमुक प्रकारें ऱ्हस्वदीर्घ केले हें मुख्य. हा निश्चय विचाराअन्तीं होईल.

लहान आवर्तन रंजक नाहीं असें जें वर म्हटलें त्यांतहि एक गोष्ट दिसते. लहान आवर्तनांतील उपरोल्लिखित 'डोल' हा चित्तास झटकन् आकर्षित करितो, आणि त्यामुळें तें अधिक लोकप्रिय होऊं शकतें. मात्र त्याची पुनरावृत्ति फार वेळ चालू ठेविली तर तें कंटाळवाणें होतें. ³ अंगांचे वेगवेगळे प्रकार करणें हा त्यावर उतारा आहे खरा, परंतु सर्व लोकांत प्रिय अशा आवर्तनाचा वर्ताव सर्व लोक करणार, आणि ते सर्व लोक असे वेगवेगळे प्रकार फार दाखवूं शकणार नाहींत. मामुली भजनांमध्यें याचा पडताळा मिळतो. (आपण जेव्हां कहरवा–कव्वाली या तालांचें वर्णन पाहूं तेव्हां या मुद्याची अधिक खात्री पटेल).

म्हणून असें अनुभवास येतें कीं ४ मात्रांहून कमी लांबीचें आवर्तन व्यवहारांत नाहीं, ६ मात्रांपासून अधिक लांबीचींच आवर्तनें संगीतोपयोगी ठरलीं आहेत, आणि १६ मात्रांहून अधिक लांबीचें आवर्तन क्लिष्ट मानिलें जातें.

आवर्तनाच्या शेंवटीं 'ताल' संपतो व लयाला साम्यावस्था प्राप्त होते, म्हणून आवर्तनाचा शेंवट ती समा अथवा 'सम'. हा एक कालक्षण आहे. तोच कालक्षण पुढील आवर्तनाच्या सुरुवातीला असतो, म्हणून कीं काय, 'ताल समेवर सुरूं होतो' असें म्हणण्याची वहिवाट पडली आहे. पण व्याख्येच्या दृष्टिनें आवर्तनाचा शेंवट तीच सम. समेचा क्षण आणि आवर्तनाच्या सुरुवातीचा क्षण यांमध्यें जें अंतर तें इतकें सूक्ष्म असतें कीं आपण कितीहि सूक्ष्म कालभाग मानिला तरीहि त्याहून तें लहान असतें, म्हणजे तें शून्यप्राय–किंवा अंतिम मर्यादेच्या दृष्टिनें शून्यच–असतें. हें स्पष्ट करण्यासाठी कांहीं चिन्हें वापरूं. × हें आघातक्षणाचें चिन्ह पूर्वी वापरिलेंच. समेचा म्हणजे आवर्तनाच्या अखेरीचा जो क्षण, त्यासाठीं हेंच चिन्ह + असें रूपान्तरानें वापरूं. मात्रा हा कालखंड आहे हें दाखविण्यासाठीं मागेंपुढें दोन उभे दंड आपण वापरीत आहोंच, पण आवर्तन संपतें असें दाखविण्यासाठीं तेथील दंड जरा वेगळा दाखवूं, त्याला) असें कंसाचें रूप देऊं. प्रत्येक मात्रेचा आवर्तनामधील क्रमांक, त्या मात्रेच्या सुरुवातीच्या दंडाखालीं लिहिण्याचें आपण ठरविलें आहेच. आतां आठ मात्रांचें, 'धागे दिन नगे दिन' हें आवर्तन पहा. तें 'न' या शेवटच्या ८ व्या मात्रेच्या शेंवटीं संपतें व तेथें समस्थान, समक्षण, 'सम' आहे.

। धा । गे । दि । न । न । गे । दि । न) असें लिहितां येतें. याचीच पुनरावृत्ति
× १ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ +

होतांनां पुन्हां पहिली मात्रा । धा । अशीच होणार, व दोन आवर्तनें लिहिण्याची रीत पुढील-
× १

प्रमाणें होणार :

। धा । गे । दि । न । न । गे । दि । न) । धा । गे । दि । न । न । गे । दि । न)
×१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ +×१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ +

पण)। या भागांतील कालांतर शून्यप्रायच आहे, म्हणून) व । हीं चिन्हें एकमेकांत मिसळून
×+ + ×¹

गेलीं पाहिजेत. म्हणून सुरुवातीचा जो क्षण, तोहि) असा लिहावा लागेल. तेव्हां दोन आवर्तनें
+¹

) धा । गे । दि । न । न । गे । दि । न) धा । गे । दि । न । न । गे । दि । न)
+१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ +१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ +

अशीं लिहिलीं जातील. सुरुवातीचा कंस) असा बरा दिसत नाहीं, म्हणून तो (असा पालटून लिहूं.

(धा । गे । दि । न । न । गे । दि । न)(धा । गे । दि । न । न । गे । दि । न)
+१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ +१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ +

असें लिहिलेलें ठीक होईल.)(हें एकत्रच आलें.

अतएव, आवर्तनाचा शेंवट ती सम हें तत्त्वदृष्ट्या बरोबर, आणि आवर्तनाची सुरुवात ती सम हें क्रियादृष्ट्यां चूक नव्हे. एकच आवर्तन असेल तेव्हां तें संपतें तेथें सम असेंच म्हणणें प्राप्त आहे. ४ (समेवर ग्रह नव्हे तर 'न्यास' येतो).

येथें समुद्राच्या भरतीओहोटीचें उदाहरण देतां येईल. भरती पूर्ण होते ती साम्यावस्था. तिला 'समा' म्हणतात. त्यावेळींच ओहोटी सुरुं होते. ओहोटी संपते तेव्हांहि साम्यावस्था येते. तिलाहि 'समा'च म्हणतात. त्यावेळीं पुन्हां भरती सुरूं होते. फरक एवढाच कीं भरती आणि ओहोटी या दोहोंची मिळून आवृत्ति होते, भरती अथवा ओहोटी हें आवृत्त होत नाहीं, भरती-ओहोटी हें आवर्तन. एक समा मध्य–आवर्तनीं येते.

'धागेदिन नगेदिन' हें आवर्तन आपण आठ मात्रांचें समजलों. जलद करून तें चार मात्रांचेंहि कल्पितां येईल: (धागे । दिन । नगे । दिन) असें. येथें प्रत्येक मात्राकालांत दोन
+१ २ ३ ४ +
ऱ्हस्वाक्षरोच्चार आले. पहिलें अंग ८ विरामांचें मानिल्यास आतां तें चार द्रुतांचें झालें. पण आवर्तनाचा डौल येथें बदलला नाहीं. धागेदिन मध्यें एक सलग भाव आणि नगेदिन मध्यें एक, एवढेंच भासतें, मग मात्रा ४ मानाव्या कीं ८. तथापि, आवर्तन ८ मात्रांचेंच, परंतु

(धा । गे । धीं । ति । र । कि । ट । ता) ५
+१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ +

असें मानिल्यास डौलच बदलतो. तिसऱ्या मात्रेच्या 'धीं' वर आघात असल्यामुळें धागे, धींतिरकिटता असें २ व ६ मात्रांचे अथवा धागेधीं, तिरकिटता असे ३ व ५ मात्रांचे 'तुकडे' पडल्याचा भास होतो. हें रूप अष्टमात्रिकच असलें तरी डौल बदलला तो वर्णोच्चार-भेदामुळें, हें उघड आहे; कारण त्यांत लयांगाचाहि फरक नाहीं.

येथें 'जाति' आणि 'खंड' या कल्पना उभ्या राहतात.

टीका-टिप्पणी ९ : आवर्तन. 'सम' कोठें असते?

९.१ रंजक, रंजकता म्हणजे काय?—या प्रश्नाचें उत्तर समर्पक असें लेखकाला ग्रंथांत कोठें आढळलें नाहीं. रंजकता ही बाह्य पदार्थांत नसते, तर ती बाह्य वस्तुचा व मनाचा चित्तबुद्धिद्वारां परस्परसंबंध घडून येतांनां जी क्रिया होते त्या क्रियेच्या कांहीं लक्षणांवर अवलंबून असते. त्या लक्षणांचा भोग मन घेतें. 'काय झालें कीं रंजकता उत्पन्न झाली असें म्हणावें, आणि असें काय कीं जें कमी झालें किंवा न झालें तर रंजकता कमी झाली अथवा नष्ट झाली असें म्हणावें' असा प्रश्न तयार करून त्याचें एक संभाव्य स्पष्ट स्वरूप मांडण्याचा लेखकानें येथें प्रयत्न केला आहे. ज्याला 'प्रश्नाचें उत्तर' म्हणतात तें शब्ददृष्ट्यां हें नव्हे; परंतु समर्पक असा प्रश्न तयार केला व तो प्रश्नच अधिकाधिक स्पष्ट, स्फुटित करीत गेलें, तर बरीच बुद्धिगम्य माहिती मिळते असें विज्ञानपद्धतीचें एक प्रमेय आहे; त्याचा अवलंब करून हें रंजकतेचें उपपादन केलें. त्यांतील ग्राह्याग्राह्य हें तज्ञांनीं ठरवावें. परंतु पुस्तकांत 'रंजकता' हा शब्द वारंवार येणार; त्याबद्दल कांहींच स्पष्टता लिहिलेली नसावी हें बरें नव्हे, म्हणून लेखकानें स्वतःचा विचार मांडला आहे. या पुस्तकांत त्याचा अधिक विस्तार अनाठायीं होईल.

९.२ येथील अभिप्राय, स्वरनादांचा स्थूलक्रम (आरोह-अवरोह—वक्रता—वर्ज्यत्व इत्यादि) आवर्तन ठरण्याच्या कामीं येतो किंवा काय, या संबंधाचा आहे. उदाहरणार्थ, 'मरापधामपधाऽ' हे दुर्गानामक रागाचे स्वर, एकेका स्वरनादास एकेक मात्रा अशी घेऊन, गाइले—वाजविले, तर तेवढ्या मालिकेला पुनरावृत्तिचा धर्म मानितां येईल काय; त्याच नादांचें 'मरापधा' एवढेंच रूप आवृत्त केलें तर काय होतें, इत्यादि विचारहि करितां येतो व तोहि फारच उपयुक्त आहे. परंतु त्याचा परामर्ष 'स्वररागविचार' या योजिलेल्या पुस्तकामध्येंच व्यवस्थितपणें घेणें शक्य होईल; येथें तें शक्य नाहीं. येथील मुद्दा असा कीं वरील समकालिक स्वरनादांच्या मालिकेंत 'मरा,' 'मराप' इत्यादि आंखूड मात्रामालिका पुनरावृत्त केल्या तर रंजकता बिघडेल; त्या तोकड्या मालिका 'मऽऽरा' 'मऽऽराऽऽ,' 'मऽऽरा-पऽऽ' अशा अंगभेदानें सुटसुटीतशा लांबीच्या केल्या तर पुनरावृत्ति रंजक होते. (येथें अवग्रहानें एका मात्रेची लांबण, आडव्या रेघेनें एका मात्रेचा विराम, कमानीनें उतरती मींड—चंद्रकोरीनें चढती मींड—, व बाणाचिह्नानें घसीट दाखविली आहे).

९.३ येथें वापरिलेल्या परिभाषेचा खुलासा करणें अगत्याचें वाटतें, कारण त्याच्या शब्दांशीं ज्यांचा परिचय नाहीं त्यांनां हें वर्णन वितंडाप्रमाणें वाटेल, आणि ज्यांनां ते शब्द माहीत आहेत त्यांनां लेखकाच्या बुद्धिमध्यें गोंधळ आहे असें वाटेल.

प्रथम असें कीं, अशा मुद्द्यांमध्यें जुन्या पाश्चिमात्य 'सायकॉलजी' कडे जवळजवळ

दुर्लक्षच करावयास हवें, कारण ते विचार अतिशय स्थूल व शब्दावलंबी आहेत. पाश्चिमात्यांच्या कित्येक पिढ्या 'माइण्ड् ॲण्ड् म्यॅटर्', 'म्यॅन् ॲण्ड् नेचर', 'ॲपियरन्स् ॲण्ड् रियॅलिटी' अशा शुष्कवादांमध्यें खर्ची पडल्या; त्या वादांसाठीं निर्माण झालेलीं असंख्य पुस्तकें जरी नुसतीं चाळिलीं तरी दिसतें कीं ते वाद अस्पष्ट कल्पनांमुळें, वास्तवदृष्टि सोडिल्यामुळें निर्माण झालेले आहेत; 'माइण्ड्', 'म्यॅटर्', 'म्यॅन्', 'नेचर्', 'रियॅलिटी' यांची विधिनिषेधयुक्त व्याख्या अशी नाहींच. 'म्यॅन्' (मानव) हा 'नेचर्' (सृष्टि) चाच भाग आहे एवढेंसुद्धां भान नाहीं!–सुदैवानें प्राचीन भारतीय शास्त्रां–वेदांगांमध्यें स्पष्टता अधिक आहे, व न्याय (तर्क) शास्त्र पक्कें बांधिलेलें आहे. तेव्हां त्यांतील वर्गीकरण–परिभाषा अनुसरणें हेंच इष्ट होतें.

मात्र त्यांतील शब्दप्रयोगांमध्येंहि एकवाक्यता दिसत नाहीं. सत्–असत्, ऋत-अनृत, सत्य–ऋत, मन–बुद्धि, बुद्धि–चित्त, इत्यादि शब्दांबद्दल खुलासा जरी व्यवस्थित असला तरी या शब्दांच्या जोड्या प्रसंगोपात्त उलट सुलट अर्थांनीं वापरिलेल्या सांपडतात. शिवाय 'ॲपियरन्स् ॲंड रियॅलिटी' हा जो पाश्चिमात्य शुष्कवाद, त्याचेच खोलवर गेलेले भारतीय पर्यायहि वर्षानुवर्षें चर्चिले गेलेले आहेत, आणि शेवटीं नानामतांपलीकडे हातीं कांहींहि लागलें नाहीं. ब्रह्म–माया, पुरुष–प्रकृति, द्वैत-अद्वैत हे भेद मनुष्यनिर्मित आहेत व मनुष्यनिर्मितच असणार, एकाच व त्याहि मनुष्यनिर्मितच कल्पनेकडे वेगवेगळ्या दृष्टींनीं पाहिल्यामुळें ते भासतात, याकडे दुर्लक्ष झालेंसें दिसतें. याचें एक कारण असें वाटतें कीं, आपण कितीहि म्हटलें तरी 'मनुष्य हाच द्रष्टा' हा आपला स्थायीभाव आहे व त्यांत लाजण्याचें कांहीं कारण नाहीं– दृश्याचें वर्णन मनुष्यसापेक्षच कां होईना परंतु व्यक्ति-प्रकृतिनिरपेक्ष ('सार्वजनिक') असें केलें तर पुरे–हा विचार कित्येकदा प्राचीनांनीं सोडिलेला आहे; शिवाय आपल्या विचारांस मर्यादा आहेत, त्या उल्लंघितां येत नाहींत; तेव्हां उगाच 'अंतिम सत्य' इत्यादि शब्दकल्पना तयार करून त्यांचा शोध घेत बसण्यापेक्षां आपल्या मर्यादा निश्चित जाणणें, त्यांच्यामध्येंच आपला विचार विस्तृत व खोलवर नेणें, आणि त्यामुळें आपल्या मर्यादा पिपीलिकामार्गानें थोड्याथोड्या वाढवितां येतात काय याचा सप्रयोग शोध घेणें, हें अधिक उपयुक्त होईल; हा विचार कित्येकदा प्राचीनांनीं 'पाखंड' म्हणून टाळिला आहे.

परंतु यासाठीं प्राचीनांनां दोष देणें युक्त नव्हे, कारण वर जो 'उपयुक्त पद्धति'चा मार्ग सांगितला तो स्पष्टपणें असा केवळ साडेतीनशें वर्षांपूर्वी प्रथम दिसला, आणि तोहि यूरप्मध्यें. तो मार्ग भौतिक विज्ञानाव्यतिरिक्त विषयांस हळूंहळू लागू करण्यांत येऊं लागला त्यालाहि फारतर सवादीडशें वर्षें होतील. परंतु त्या मार्गानें जाणाऱ्यांचे पाय जमिनीवर घट्ट आहेत व तरीहि त्यांची प्रगति आश्चर्यकारक आहे, त्यांनां जें साध्य झालें तें मर्यादित असेल, पण तें किती मर्यादित हें त्यांस पक्कें माहीत आहे व त्या मर्यादांमधील प्रमेयें पूर्वीपेक्षां अधिक प्रत्ययकारी आहेत. म्हणून प्रस्तुत लेखकाला हा 'वैज्ञानिक मार्ग'च इष्ट वाटतो ऋतंभरा–प्रज्ञेपर्यंत पोहोंचतां येत नाहीं, तेव्हां प्रमा हेंच आपलें ध्येय.

तेव्हां वैज्ञानिक दृष्टिमध्यें बसेल अशी प्राचीन भारतीय परिभाषा आणि त्या

दृष्टिशीं जुळतील असे त्या परिभाषेच्या विषयाचे विचार, लेखक आधारभूत मानितो. या स्पष्टीकरणामुळें पुढील खुलासा समजणें सोपें जाईल.

मनुष्याच्या 'आंतलें' जें करण म्हणजे कार्यसाधन, तें अंतःकरण. त्याचें कार्य नाना प्रकारचें असतें, सोईसाठीं तो प्रत्येक प्रकार हें एकेक 'खातें' समजून त्याला वेगवेगळें नांव दिलें. त्यांपैकीं एक खातें जणूं काय केंद्रस्थानीं असून आंत येणाऱ्या व बाहेर जाणाऱ्या सर्व 'वस्तू'चा, 'पदार्थां'चा संग्रह करिणें, इतर खात्यांनां 'लागतील त्या वस्तु लागतील तेव्हां' काढून देणें, इतर 'खात्यां' चीं कामें कशीं काय चाललीं आहेत हा 'तमाशा पाहणें' व एकंदरींत 'घरबसल्या मौज' करणें, अशा प्रकारचें काम करितें; तें 'मन.' मोठ्या एकत्र कुटुंबांत कोणी 'खूप अनुभविलेला' आणि वय बरेंच असलें तरी घराचें आदरणीय केंद्रस्थान असलेला, परंतु स्वतः होऊन 'बोजा न उठविणारा' कोणी वृद्ध मनुष्य तिजोरी-कोठी शेजारच्या गादीवर बसलेला असावा तसें हें मन. त्याला खेळ, भोग हवे असतात, परंतु स्वतः होऊन कांहीं करवत नाहीं. तें केवळ 'मनन' करितें, बैठे खेळ खेळतें.

योजना, निवड, निर्णय, हीं कार्यें 'बुद्धि' नांवाच्या खात्याकडे आहेत. मनाच्या कोठींत भरिण्यासाठी बाहेरून वस्तु आणून देणें, आणितांनां त्यांची प्रतवारी लाविणें, त्यांचें संकलन-विश्लेषण करिणें, इष्टानिष्टतेची - ग्राह्याग्राह्यतेची- निवड करिणें, संग्रहांतील जुनी वस्तु मनाकडून मागून घेऊन नव्या वस्तुशीं तिची तुलना करून निष्कर्ष काढिणें, मनानें किंवा स्वतःच कांहीं कार्य योजिलें असल्यास त्यासाठीं लागणारे घटक मनाच्या संग्रहांतून मनाकडून मागून घेणें, इत्यादि कार्यें या खात्याकडे आहेत. मनाला हवा असणारा अमुक भोग हितकारक आहे-नाहीं, किंवा सध्यां इष्ट आहे-नाहीं, इत्यादि तारतम्यविवेक बुद्धि करिते. वृद्धाच्या वासनांची चिकित्सा करिणें, त्या वासना पुरविणें इत्यादि कार्यें करणारा हा जणूं कर्ता पुरुषच होय. बोध घेणें-देणें हें त्याचें कार्य.

मन-बुद्धि यांचीं कार्यें 'स्वस्थ बसून' होणें शक्य नाहीं, शिवाय जेव्हां 'आंतल्या आंतच' भोग भोगावयाचे असतील तेव्हां बुद्धिचें साह्य घेऊन आपल्या संग्रहांतील साधनांनीं मन खेळूं शकेल; परंतु इतर सर्व स्थलकालीं बाह्य वस्तु-पदार्थांच्या साधनांनीं मन आपला संग्रह वाढवितें व आंत खेळ खेळितें. तेव्हां बाह्य वस्तु-पदार्थांचें आकलन-ग्रहण करिणें हें प्रवृत्तिपर कार्य ओघानेंच आलें. तें कार्य 'चित्त' या खात्याकडे आहे. अर्थात् बाह्य वस्तु कांहीं तशीच्यातशीच उचलून 'आंत' पोहोंचवितां येत नाहीं, तर तिचें 'साररूप,' तिचा धर्म-लक्षण-अवस्था-क्रम-परिणाम-स्थिति भाव-अभाव इत्यादि बोध होण्यालायक 'पद-अर्थ' च काय तो उचलितां येईल. हें 'पदार्थ' ग्रहणाचें कार्य चित्ताकडे आहे. ग्रहण करून पदार्थ बुद्धिकडे पोहोंचविला जातो. आतां, बाह्य पदार्थ आणि अंतःकरण यांमधील हें दळणवळण बाहेरून आंत असें एकमार्गी नव्हे हें स्पष्टच आहे, कारण मनुष्यहि बाह्य वस्तूंवर क्रिया करितो. म्हणून 'आंतल्या' म्हणजे मन-बुद्धिच्या इच्छा-वासना, आंतला बोध, हा बाह्य पद-अर्थांकडे, आणि त्यामुळें ते पद-अर्थ ज्यांचे आहेत त्या वस्तु-घटनांकडे

पोहोंचविणें, व (जमल्यास) ' आंत ' हवी असलेली क्रिया त्या वस्तु-घटनांकडून करवून घेणें, हेंहि कार्य चित्ताचें आहे. तेव्हां ओघानेंच आलें कीं बुद्धिचें कार्यहि चित्ताकडून मनाकडे व मनाकडून चित्ताकडे असें दुतर्फी आहे. बुद्धि या कर्त्या पुरुषाचा चित्त हा कारभारी असें झालें.

या कारभाऱ्याचे कार्यकर्ते हस्तक तीं इंद्रियें. त्वचा नाक-कान-डोळे इत्यादि भौतिक, प्रसिद्ध ' बाह्य ' इंद्रियांचा संबंध या अ-भौतिक घटकांशीं साक्षात् कसा मानावा ? यासाठीं एक मधला दुवा कल्पिलेला आहे, त्याचें नांव अंतरिंद्रिय. उदाहरणार्थ, कानावर हवेचें कंपन आदळणें, त्यामुळें कानांतील पडदा हालणें, त्यामुळें आंतल्या द्रवपदार्थांत लाटा निर्माण होणें, त्यामुळें ' ऑर्गन् ऑफ् कोर्ती ' हें पटल हालचाल करूं लागणें, त्याच्या सूक्ष्म ' नाड्यां ' मध्यें विजेचे सूक्ष्म दाब व सूक्ष्मसे रासायनिक बदल उत्पन्न होणें, इत्यादि भौतिक प्रक्रिया त्या कान या बाह्य इंद्रियाच्या. परंतु या सर्वांच्यामुळें चित्तावर जो परिणाम होणार तो साक्षात् होणार नाहीं, कारण चित्त हें भौतिक नाहीं. कानाच्या भौतिक क्रियांचा जो ' पदार्थ ', जो अभौतिक भाग, तो कानाशीं संबद्ध अशा एका अंतरिंद्रियाची कल्पना केल्यानें दर्शविला गेला, एवढाच मतलब. (चित्तव्याख्या व्यवस्थित केल्यावर अशीं अंतरिंद्रियें आहेतच असा वेगळा दावा करिण्याचें कांहीं कारण नाहीं असें लेखकास वाटतें), कानाचें भौतिक बाह्य इंद्रिय हें कंपन या भौतिक घटनेचें ग्रहण करितें, तर त्याच कानाचें अंतरिंद्रिय हें त्या कंपनाचा जो शब्द अथवा ध्वनि नांवाचा पदार्थ, त्याच्या भावाचें म्हणजे अस्तित्वाचें ग्रहण करितें, आणि हा पदार्थभावच काय तो चित्तग्राह्य आहे. (हें एक सोईचें वर्गीकरण आहे एवढेंच.) पुन्हां, वास हा नाकानेंच कळतो, डोळ्यानें किंवा कानानें नव्हे; अशा प्रकारच्या प्रत्ययांमुळें मानावें लागतें कीं प्रत्येक इंद्रियाकडे, बाह्य जगांतील अमुक अमुक एकेका पदार्थभावाचें ग्रहण करण्याचें काम आहे. तो पदार्थभाव आणि त्याच्याशीं संवादी असें इंद्रिय यांचा संबंध आला तर व तरच त्या पदार्थभावाचें ग्रहण होतें. या पदार्थभावांनां तन्मात्रा (म्हणजे तें मोजण्याचें माप किंवा साधन) असें नांव आहे, व इंद्रियाशीं त्या त्या तन्मात्रांचा संबंध येणें याला मात्रास्पर्श म्हणतात. चोर चोरी करितो तेव्हां तिजोरी उचलीत नाहीं, तिच्यांतील फक्त मुद्देमाल लांबवितो, त्याप्रमाणें इंद्रियें हीं फक्त पदार्थांचें ग्रहण करितात, वस्तूंचें नव्हे. पुन्हां, कांहीं चोर फक्त रोकड पैसेच चोरितात कारण सोनेंरुपें पचविण्याची त्यांची ताकद नसते, तर कांहीं चोर जवाहरातच फक्त उचलितात कारण त्या दिशेनें त्यांचीं संधानें बांधिलेलीं असतात. अशा प्रकारची ही कल्पना केलेली आहे. त्या त्या चोराचे त्या त्या वस्तुशीं जे लागेबांधे जुळतात, ते ' मात्रास्पर्श. '

ही झाली अंत:करणामधील इंद्रियें-चित्त-बुद्धि-मन या खात्यांची वांटणी. ती नेहमीं सुसूत्रपणें चालेलच याची खात्री नाहीं. मन बुद्धिच्या साह्यानें चालावें व मनाच्या विकारवासभा इष्ट वाटल्यास बुद्धिनें मनाच्या तंत्रानें वागावें, बुद्धिनें चित्ताला योग्य व स्पष्ट आदेश द्यावे व चित्तानें ते मानावे, आणि चित्तानें साक्षेपानें आणिलेल्या संदेशांचें

बुद्धिनें व्यवस्थितपणें परीक्षणविश्लेषण करावें, हें नेहमीं होतेंच असें नाहीं. गडबडगोंधळ, निर्णयामध्यें चुका, दुसऱ्या खात्याशीं संबंध तुटणें, भलतेच संबंध जुळणें, किंवा खात्याखात्यांनीं परस्परांचें न जुमानिणें, हेंहि होत असतें. फक्त अमुक एकाच पदार्थाचें ग्रहण हवें आहे या बुद्धिच्या आदेशानुसार चित्त वागलें तर तें ' एकाग्र; ' पण आतां अमुक पदार्थ, लगेच दुसरा असें जर चित्त सैरावैरां जाऊं लागलें तर तें ' विक्षिप्त;' आणि एकाच वेळीं अनेक पदार्थांवर धांव घेऊं लागलें तर ' क्षिप्त. ' चित्तानें आपल्या कार्यांत आळस केला तर तें ' मूढ, ' परंतु बुद्धिनें जर हुकूम दिलेला असला कीं तूर्त बाह्य पदार्थांचें ग्रहण नकोच आहे तर तो हुकूम मानून आपल्या क्रिया कांहीं काळ थांबविलेलें असें जें चित्त तें ' निरुद्ध. ' बुद्धिनें हुकूम दिलेला नसला तरी चित्तानें आपले व्यापार स्थगित केले तर तें चित्त ' शान्त; ' अर्थात् एकाग्र व निरुद्ध एवढ्या चालींनीं चालणारेंच चित्त बुद्धिच्या संगतिनें असणार. अशा संगतिनें असणारें चित्तबुद्धि या दोन्ही खात्यांचें एकत्र ' वर्तन ' ती ' वृत्ति ' किंवा ' चित्तवृत्ति. ' (चित्तवृत्ति ही केवळ चित्ताची नव्हे, तिच्यामध्यें बुद्धिचा भाग असलाच पाहिजे; असें प्रस्तुत लेखकाला वाटतें. कारण तसें मानिलें नाहीं तर–प्रत्यक्षागमानुमान हीं प्रमाणें, केवळ शब्दाधारित ज्ञान हा विकल्प, जें यथार्थ नव्हे असें विपरीत ज्ञान हा विपर्यय, ' अमुक नसलें तर कसें काय ? ' अशा सरणीनें चालणारा अभाव या पदार्थाचा प्रत्यय घेणारा [illegible] ही निद्रा, अनुभविलेल्या विषयांचा पुन:प्रत्यय घेणें ही स्मृति–या ज्या पांच प्रकारच्या वृत्ती, [illegible] वृत्तींमध्यें बोधकल्पना आहे, बुद्धिचेंच कार्य अधिक आहे, चित्ताचें त्यामानानें कमी आहे; आणि म्हणून त्या जर केवळ चित्ताच्या वृत्ती मानिल्या तर चित्ताची व्याख्याकल्पनाच बदलावी लागते, आणि तें इष्ट नव्हे. बाह्य विषयांचें चित्तावर आवरण–वृत्त– पडणें म्हणजे वृत्ति ही व्याख्या श्री. ' अप्रबुद्ध ' करितात तीहि लेखकाला पटत नाहीं, कारण त्या व्याख्येंत बरेंचसें परंपरागत अध्यात्म गृहीत आहे. लेखक अंतःकरणाच्या ' क्रियांवर ' भर देतो; अंतःकरण ही एक वस्तु असें विवरण निष्फळ समजतो.)

चित्त–बुद्धि–मन हीं अंतःकरणाचीं ' खातीं ' असें मुद्दाम म्हटलें, कारण सर्व मिळून हें एकच, अंतःकरणच, आहे; त्याचे स्वतंत्र सुटेसुटे भाग नाहींत. आपल्या सोईसाठीं केलेलें हें कार्यवर्गीकरण आहे. त्यांतहि कप्पे नाहींत. कधीं चित्ताच्या कार्यांत थोडा बुद्धिचा भाग तर कधीं मनाचा (इच्छेचा) भाग अथवा दोहोंचाहि भाग, तर कधीं बुद्धिच्या कार्यांत वासनेचा भाग, अशी सरमिसळहि आहे. हें सर्व क्रियास्वरूपामुळ आपल्याला कळतें, वस्तु या स्वरूपांत नव्हे. वर्गीकरणानें विचार सोपा व सुसूत्र होतो एवढेंच.

प्राचीनांनीं मनाचेच संकल्पविकल्पात्मक आणि वासनात्मक असे प्रकार, तर कधीं बुद्धिचेच व्यवसायात्मक, अव्यवसायात्मक, वासनात्मक असे प्रकार, तर कधीं मनाचेच वासनात्मक आणि व्यवसायात्मक असे प्रकार, सांगितले आहेत. त्या सर्वांस कांहीं ओळ असावी म्हणून वरीलप्रमाणें वर्गीकरण व परिभाषा लेखक वापरितो. (कॉम्प्यूटर्च्या भाषेंत मन हें स्टोअर् व मेमरी, बुध्दि हें ' सेंट्रल् प्रोग्राम् प्रोसेसर् यूनिट् ' आणि चित्त हें ' इन्पुट्–आउट्पुट् इन्टर्फेस् यूनिट्; ' व तिन्ही मिळून अंतःकरण हा कॉम्प्यूटर्, आणि

इंद्रियें हीं ट्रान्सुडयूसर्स्, असें सांगतां येईल. फरक एवढाच कीं, कॉम्प्यूटर्ला वासना–इच्छा नाहींत व तो पूर्णतया स्वयंचलित नाहीं, शिवाय त्याच्यामध्यें प्रोग्राम्व्यतिरिक्त कांहीं होणें शक्य नाहीं, मन हें स्टोअर्-मेमरीहून अधिक आहे).

आतां, हें अंतःकरणहि कांहीं 'एकुलतें एक' नव्हे, तें शरीराचाच भाग आहे, शरीराचीच क्रिया आहे. अंतःकरणांतील क्रियांचा शरीरावर परिणाम होतो. (यावर 'सायुकोसोमॅटिक्' नांवाचा वैद्यकशास्त्राचा भाग आधारिलेला आहे), उलट शारीरिक क्रियाघटनांचा अंतःकरणावर परिणाम होतो हें तर प्रसिद्धच आहे. शरीर–अंतःकरण हेंहि सोईखातर असें केलेलें वर्गीकरणच होय; दोन्ही मिळून एकेक व्यक्ति तयार होते. ती संपूर्ण व्यक्ति, तिचें शरीर, अंतःकरण, हें सर्व चैतन्यमयच आहे ! जड नव्हे ! तें कार्यशील आहे, आणि कार्यशीलता हा चैतन्याचाच आविर्भाव आहे ! हा वैज्ञानिक विचारच लेखक मानितो. कारण जड–चेतन हा भेदहि मनुष्यनिर्मित आहे.

(हें सर्व कशासाठीं ? कोणासाठीं ? असल्या प्रश्नासाठीं 'जीवात्मा 'ही कल्पना केलेली आहे; व त्या कल्पनेवर बरेंच अध्यात्म रचिलेलें आहे. त्यांत शरीरादि 'विकार' हे जड, व फक्त 'जीवात्मा' हा चैतन्याचा अंश मानिला आहे ! प्रस्तुत लेखकाला त्याबद्दल कांहीं म्हणावयाचें नाहीं, कारण तेथें फक्त कल्पनावाद असणार; अथवा प्रत्यक्षानुभूतिनें होणारें शुद्ध तत्–त्व–ज्ञान असणार. कल्पनावादांत पडणें निष्फळ आहे, आणि तत्त्वज्ञान हें शब्दांनीं व्यक्त होणें शक्य नाहीं.) या विस्तृत टीपेमुळें लेखकाची परिभाषा व विचारांची दिशा कळेल; शिवाय 'कला, सौंदर्य, आनंद, रंजकता' इत्यादि गुलगुलीत गोष्टींकडे तो कोणत्या नजरेंतून पाहतो हेंहि कळेल. हें केवळ स्पष्टीकरण. लेखकांचे विचार इतरांनीं मानावे अशी अपेक्षा नाहीं.

ज्यानें मन रमतें, ज्या साधनानें मन खेळतें, तें तें रंजक. मनोरंजन ही अंतरींची क्रीडा आहे. ती सतत चाललेलीच असते; कोणत्याहि क्रियेंतील प्रयत्न कमी करून ती सहजसाध्य व्हावी यासाठीं आपली जी धडपड असते तिचें कारणहि, मनावर ताण न पडतां तें त्या क्रियेमुळें क्रियेमध्यें रममाण व्हावें. हेंच. मनाला ताण नको असतो, त्याची बाह्य क्रियेसाठीं उपयुक्तता अत्यंत कमी आहे (विज्ञानांतील 'एण्ट्रॉपी' फारच आहे) व ती कमीच असावी यांत आपणांस अनुकूलसंवेदना म्हणजे सुख असतें. बाह्य क्रियेसाठीं उपयुक्तता वाढवावयाची तर प्रयत्न करावा लागतो व तो प्रयत्न थांबला कीं हळूहळू क्रियोपयुक्तता कमीकमी होऊं लागते हा विज्ञानाचा 'सेकंड् लॉ ऑ 'थर्मोडायनामिक्स्' अथवा 'प्रिन्सिपल् ऑव् इन्क्रीझिंग् एण्ट्रॉपी' नांवाचा अत्यंत मूलभूत व भौतिकांत सर्वव्यापी मानिला गेलेला असा सिद्धान्त आहे. मनाचें तसेंच आहे. रंजकतेकडे, खेळाकडे त्याची प्रवृत्ति आहे. असा लेखकाचा विचार आहे.

ज्या पदार्थामध्यें रमावें असें मनाला वाटतें तो पदार्थ रमणीय. जो हवा असें चित्ताला वाटेल तो कान्त. जेथें चिकटून रहावें, इतरत्र जाऊं नये असें वाटेल तें हृद्य, तसेंच मोहक, मधुर इत्यादि.

परंतु 'सुंदर' म्हणजे काय हें कळत नाहीं. तो विचार अध्यात्मांत जातो. ज्या वस्तुपासून दूरच असावें असा 'द्वेष' वाटेल, प्रतिकूलसंवेदना होईल, ती वस्तु दुःखदायक; अनुकूल संवेदना देणारी वस्तु सुखदायक. अनुकूलसंवेदना क्रीडायुक्त झाली कीं तो हर्ष. अशा तऱ्हेचे अर्थ मनःक्रीडेच्या कल्पनेनें सुसंगत व स्पष्ट होऊं शकतात. परंतु 'आनंद' म्हणजे काय हा प्रश्न अध्यात्मांत जातो.

वेदना म्हणजे मनाकडे जो बोध पोंचविला जातो तो. (विद्). इंद्रियें, चित्त, बुध्दि यांत पूर्ण सहकार–सहयोग होऊन एकूण जो साकल्यानें बोध मनाला दिला जाईल ती सं-वेदना. ती मनाला क्रीडासुलभ वाटली तर अनुकूल; नाहीं तर प्रतिकूल. सर्वच चित्तबोध (सेन्सेशन्) हे संवेदना नव्हेत. आणि प्रत्येक वेद–संवेद हा अनुकूल किंवा प्रतिकूल असलाच पाहिजे असेंहि नाहीं.

शरीर–अंतःकरण हें सर्व एकत्र धरून ठेविणारा जो 'गोंद' तो अहंकार. अहंकारामुळें व्यक्तिव्यक्ति अशा वेगवेगळ्या वागतात, होतात. 'आपण' नाहीं–अजीबात नाहीं. ही कल्पना दुःखदायक वाटते, म्हणजे अभिनिवेश वाटतो, तो अहंकारामुळेंच. मनाचे भोग त्याला देण्याची प्रवृत्ति अहंकारांत आलीच. हें घडोघडी प्रत्ययाला येतें व त्यावरच जग चाललें आहे व कधीं प्रगति–कधीं परागति हें होत आहे. कधीं बुध्दिचा वरचष्मा होऊन एकाच्या क्रीडासुखापेक्षां अनेकांचें थोडें थोडें क्रीडासुख परिणामीं बरें, आणि ताबडतोबच्या क्रीडासुखापेक्षां तूर्त थोडी कळ सोसून कालांतरानें अधिक टिकाऊ क्रीडासुख जास्त बरें असें विवेकयुक्त तारतम्य केलें जातें एवढेंच; त्यामध्यें समष्टि व मोठा कालखंड यांचा बुध्दिगम्य प्रत्यय घेतलेला असतो. हें सर्व व्यावहारिक आहे.

एकाच बाह्य अथवा आंतर विषयावर चित्त एकाग्र करणें (धारणा), तेथें तें दीर्घकाल पक्कें जखडून टाकणें व त्याचा बोधप्रत्यय अखंडपणें वेणें (ध्यान), व शेवटीं तो बोधप्रत्यय चित्तद्वारां ग्रहण न करितां केवळ त्याचा जो मनाकडे पोहोंचलेला पदार्थ-भाव त्याच्याशींच रममाण होणें (समाधि), या तिन्ही क्रिया एकाच वेळीं एकाच विषयासंबंधींच्या ठेविणें (संयम), अशी प्रक्रिया सांगितलेली आहे व तीहि कित्येकदा सामान्य व्यक्तींच्या सामान्य अनुभवांतसुद्धां आढळते–फक्त त्या दृष्टिनें आपण पहात नाहीं व हें सहज व अल्पकाळ होऊन जातें म्हणून तसें पहावेंसें आपणांस वाटत नाहीं. परंतु विचार केल्यास पटेल कीं समाधि–संयम हेंहि व्यावहारिकच आहे, उपयुक्त आहे. समाधि–संयमाचीं जीं सत्वर आणि त्याज्य मानिलेलीं (कां ?) फलें योगसूत्रांत सांगितलीं आहेत, तींतर शरीरमनांच्या व्यावहारिक रोखठोक फायद्याचींच आहेत !

आपली सामान्यांची समाधि–संयमावस्था अल्पकालिक असते, समाधिमधून जागृत झालेली अवस्था–व्युत्थानदशा–हीच आपण बहुधा व बहुशः अनुभवितों आणि तिचाच व्यावहारिक उपयोग असतो. (व्युत्थानदशेकडे अधिक लक्ष दिलें पाहिजे हा विचार श्री. केदारनाथ यांच्या 'विवेक आणि साधना' व मायानंद चैतन्य यांच्या 'चमत्कार–निर्णय' या दोन ग्रंथांमध्यें सुरुवातीसच स्पष्टपणें मांडिलेला आहे).

परंतु खुद समाधिअवस्थेंतील मनाची क्रीडा वेगळ्या प्रकाराची मानिली असून ती दीर्घकाळ चालू राहिल्यास 'तत्त्वज्ञान' मिळतें (कैवल्यप्राप्ति होते), अशीं सूत्रें आहेत. त्या पायरीवरच्या मनाच्या सुखाला 'आनंद' म्हटलें आहे, आणि हा 'आनंद' चिरकालचा असावा, कारण त्यांत देहभान-व्यक्तिभान नसतें; अहंकार उरलेलाच असेल तर तो केवळ बीजरूपानेंच, त्याला खतपाणी मिळाल्याशिवाय तो पुन्हां वाढणार नाहीं असा असतो; असें मानिलें-सांगितलें आहे. समाधिच्या तरतम पातळ्या सांगितल्या आहेत, परंतु आनंदाच्या फक्त दोनच; एक अंतिम व दुसरा त्याच्यापलीकडचा.

तसाच प्रकार सौंदर्याचा आहे, अत्यंत निरहंकारी-निरभिमानी चित्तानें, शुद्ध-बुध्दिनें, चिरकाल टिकेल असा घेतलेला मनोभोग, तें सौंदर्यग्रहण; आणि ज्या वस्तुचा आस्वाद घेतलेला असेल ती त्यावेळेपुरती त्या मनाला सुंदर. (तेथें 'मम आत्मा गमला हा' अशी प्रतीति येते अशा तऱ्हेचीं वर्णनें आहेत).

आतां, चिरकाल टिकणारें संपूर्ण निरहंकारित्व इत्यादि आपण कोठून आणावें आणि अहंकारच नाहीं तर कसें अनुभवावें ? शिवाय, त्या अवस्थेपर्यंत पोहोंचण्याचा अभ्यास केव्हां काय हेतुनें करावा ? किंबहुना या सर्व ग्वाहीवर विश्वास किती ठेवावा ? – याचीं उत्तरें प्रत्येकानें आपापल्यापुरतीं द्यावीं व वाटेल तसें करावें. परंतु लेखकाचा प्रामाणिक, नम्र परंतु प्रांजल निश्चय असा कीं तो रोजव्यवहाराचा भाग नव्हे आणि ते विचार, ते शब्द वैज्ञानिक दृष्टिच्या टप्प्याच्या बाहेरचे आहेत--बाहेरचेच राहणार.

म्हणून सौंदर्य, आनंद हे शब्द संगीतांत, संगीतक्रियेंत, लेखकानें वर्ज्य मानिले.

तसें न करितां केवळ चाकोरींतून विचार केला तर आधीं 'कला' शब्दच अडखळवितो, आणि 'कला म्हणजे काय ?' या प्रश्नाबद्दलच्या भारुडग्रंथांचें मनन करून शेंवटीं नेतिमार्गानें कळतें तें हें कीं 'जें उपयुक्त नाहीं ती कला.' याला कांहीं अर्थच नाहीं. त्यापेक्षां, कला हा क्रीडेचाच एक भाग आहे असें म्हटलें तर काय वाईट ? उलट तसें म्हटल्यामुळें कला - कसब-कारागिरी -हुन्नर इत्यादि शब्दांतील विवेक साधितां येतो.

'संगीत हा एक खेळ आहे' असा निष्कर्ष काढिल्यामुळें वाचकांस पराकाष्ठेची चीड येईल कदाचित्, पण त्याला कांहीं इलाज नाहीं. संगीतच काय, पण चित्र, शिल्प, मूर्ति, रंग, पाक, भूषा हे सर्वच खेळ आहेत आणि मनाला रमवावें, खेळवावें एवढाच त्यांचा हेतु आहे. इतकेंच नव्हे तर आपली सर्व धडपड ही आपापल्या मनाच्या क्रीडेसाठींच चाललेली आहे; गणित-विज्ञान-यंत्रशास्त्र-वैद्यक इत्यादि खटपटीहि सर्व त्यासाठींच आहेत. त्यांमध्यें जर कष्ट होत असले तर ते कमी करण्याची आपण तजवीज करितों; एकादा व्यवसाय परिस्थितिमुळें धरावा लागला व त्यांत मन रमत नसलें तर तो शक्यतर सोडितों अथवा त्याची वेठ मारितों किंवा त्यांतच बुद्धिद्वारां कांहीं प्रयत्न-युक्ति करून मनावरचा ताण कमी होईल, मन कदाचित् रमूंहि शकेल अशा शोधांत राहतों. यांत राग येण्यासारखें, लाज वाटण्यासारखें कांहींहि नाहीं. 'अहंकार हा सर्वथैव त्याज्य' यालाच

मुळीं आधार नाहीं; अहंकार हेंच तर जगरहाटीचें मर्म होय. याला सांख्यशास्त्राची स्पष्ट साक्ष आहे !– अभिमानोऽहंकारस्तस्माद् द्विविधः प्रवर्तते सर्गः ॥ २४ ॥, न विना भावैर्लिंगं, न विना भावेन लिंगनिर्वृत्तिः । लिंगाख्योभावाख्यस्तस्माद् द्विविधः प्रवर्तते सर्गः ॥ ५२ ॥ (ईश्वरकृष्णकृत सांख्यकारिका). आतां एवढें खरें कीं हा जो अहंकार येथें उल्लेखिला, तो 'गर्व' नव्हे. तो राजस–कदाचित् सात्त्विक–अहंकार होय; त्याला विवेक-बुध्दिचा चष्मा लाविलेला आहे. परोपकारहि अहंकारमूलकच आहे !

संगीताचें सौंदर्य, संगीताचा आनंद, नादब्रह्म, इत्यादि शब्द व त्यांमागील कल्पना–ज्या व जशा काय असतील त्या–या सर्वांपासून लेखक कटाक्षानें दूर राहूं इच्छितो. तसा प्रयत्न त्यानें सुरू केला तेव्हां त्याला संगीताचें चलनशास्त्र म्हणजे काय याची अंधुक कल्पना येऊं लागली. संगीताचा–नादब्रह्माचा–आनंद जर त्याला हवा असेल तर त्या दृष्टिनें तो पाहील, पण मग जें 'दिसेल' तें शब्दांकित करणें त्यालाच काय पण कोणालाच शक्य नाहीं. शब्दांकित करिण्याच्या भानगडींत न पडलेलेंच बरें, कारण येथेंहि 'मनावर ताण पडणें' इत्यादिकांचें स्पष्टीकरण सोंपें–अवघड या स्थूल शब्दांनीं करावें लागलें !

९.४ 'एकच आवर्तन' हा शब्दप्रयोग वास्तविकपणें योग्य नव्हेच. 'रॉबिन्सन् क्रूसो हा त्या ओसाड, निर्जन बेटाचा राजा' असें म्हणण्यासारखें तें आहे. आवृत्ति केली नाहीं तर 'आवर्तन' कसें म्हणावें ? परंतु 'एकच आवर्तन' हा शब्दप्रयोग रूढ आहे. त्या रूढार्थाचा मतलब पुढीलप्रमाणें. त्या एका लयांगसंहतिचें रूप असें आहे कीं, जर आपणांस वाटलें तर आपण ती पुनरावृत्त करूं शकूं, पुनरावृत्त होतांनां मन रमेल असा तिच्यांत एकूण डौल आहे; निदानपक्षीं 'असा डौल आहे' असें मानून–ठरवून आपण चालणार आहोंत. 'एक, सवा, दीड, पावणेदोन, दोन' अशा सांखळींची पुनरावृत्ति केल्यास 'सुबक' वाटेल, तर एक, सवा, एकपूर्णांक तीन सप्तमांश, एकपूर्णांक सात अष्टमांश, एकपूर्णांक नव्याण्णव शतांश' या सांखळीची पुनरावृत्ति करावीशी 'वाटणार नाहीं,' असें निदान मानिलें तरी जातें व सर्वत्रच मानिलें जातें. तेव्हां, पहिल्या सांखळीला पुनरावृत्तिचा धर्म आहे व दुसरीला नाहीं, असें म्हणतां येतें. पुनरावृत्ति केली तर आवर्तन सिद्धच झालें; पण न केली तरी, तो धर्म अंगभूत आहे म्हणून, त्या सांखळीला 'आवर्तन' च म्हणण्याची रूढि आहे. उल्लेखिलेला हा अंगभूतधर्म कालप्रमाणबद्धतेशीं संबंधित आहे एवढेंच सांगतां येईल; 'तसें कां वाटतें' याला उत्तर नाहीं.

९.५ येथें लक्षांत घ्यावें कीं, समेच्या क्षणीं तबल्याचा 'धा' जोरानें वाजला पाहिजे, अथवा तेथील वर्णोच्चार 'धाड्‌वन्' केला पाहिजे, ही जी प्रचलित कल्पना, तिला तत्त्वाधार कांहींच नाहीं. 'रूपक तालमें समपर खाली है ।' असें आश्चर्यानें बजावून सांगण्याची गरज नाहीं. अनेक रागदारी चीजांच्या समेवर जरब नाहीं. अलादिया-परंपरेंत अशा चीजा पुष्कळ आहेत. उदाहरणार्थ 'अनाहत आद,' 'आद दाता अन्त दयावन्त,'
+ +
'आज आनंद मुखचंद्र देखीरी पियाका नीके' इत्यादि. या चीजांच्या समेवरील उच्चार
+

मंजेभैय्या–केशरबाई–मोगाबाई–लक्ष्मीबाई–लीलाबाई हे कसे करीत–करितात व हल्लीं कसें ऐकूं येतें तें पहावें. तालाचा ठेका नसून गीतांतहि 'ठोंस' उच्चार नसेल तरी केवळ स्वरांगांमुळें आवर्तन व सम प्रकट होते, हें घरोघरच्या अंगाईच्या ओंव्यांत स्पष्ट दिसेल.
'अंथरुण केलंऽऽ, पांघरुण शेलाऽऽ, नीज कां ना तुलाऽऽ, माझ्या बाळाऽऽ' हें जुनें
+ + + +
गाणें पहा. बाळाला निजवावयाचें आहे, तेथें आवाज–उच्चार संथ, हळुवारच हवेत व सर्व माता तसेंच करितात. तरीहि खंड–आवर्तन–सम हें सर्व स्पष्ट आहे. पण यांत नवल नाहीं, सम असते ती आवर्तनाला, तबल्याला नव्हे !

उच्चारांची धक्काबुक्की, मारामारी न करितांहि ताल व आवर्तन स्पष्ट प्रगट होतें. याचें सर्वप्रसिद्ध उदाहरण म्हणजे बालगंधर्वांचें गायन. परंतु जेव्हां कुमार गंधर्व "स्वाः–क्कुलत्ता–रंकसुत्ता" अशा प्रकारें गंधर्वगीतें गातात तेव्हां त्यांना बालगंधर्व 'उमजलेच नाहींत' असेंच म्हणणें प्राप्त आहे. 'छोटा गंधर्व' हा गायक तर 'शोधित वेगें दशदिशा' चें 'च्योदित्त वेगी दच्चदिच्चा' करितो ! संगीत ही एक भाषाच आहे, ताल हें एक कालबंधन आहे, या मूलभूत तत्त्वाची आज जाणीवच उरलेली नाहीं !

१०. जाति आणि खंड : 'वजन' आणि 'ताल'

आवर्तनाच्या 'डौला'चा आतां विचार करावयाचा आहे. 'डौला'चें विश्लेषण हीच त्या शब्दाची व्याख्या असें म्हणावें लागतें. (व्याख्या म्हणजे 'विशेषेण आख्या').

आपल्याला सोईस्कर वाटेल तेवढ्या काळाच्या लांबीचें आवर्तन एकदां ठरविलें कीं त्याचा 'डौल' काय असावा व त्यांतील मात्रा कशा मांडिलेल्या असाव्या, हें अनेक घटकांवर अवलंबून राहील. [१] एकतर, गीताची लय द्रुत-मध्य-विलंबित यांपैकीं कोणती यावर. द्रुतलयांत गुरु-प्लुत इत्यादि विपुल किंवा वारंवार अंगें, अथवा विलंबित लयांत विराम-अंगांची बहुसंख्या, शोभणार नाहीं कारण प्रमाणबद्धता बिघडेल. दुसरें, अंगें कोणत्या क्रमानें आहेत यांवर म्हणजे स्थूलमानानें छंदावर; प्रथम विराम व नंतर गुरु असे बहुसंख्य असले तर डौल एक भासेल, तर प्रथम गुरु व नंतर विराम असे बहुसंख्य असले तर डौल वेगळा भासेल. तिसरें, वर्णोच्चार कोणते, कोठें कोठें वापरावयाचे व ते कसे-म्हणजे त्यांचा घोष, आघात, इत्यादि बल कमीजास्त करण्याचें प्रमाण काय, यावर; याचा विचार अनेकवार झालाच. आणि चौथें, अर्थभावानुसार. (वाद्यवादनांत व शुष्काक्षरगीतांत हा अर्थाचा मुद्दा येत नाहीं, तेथें स्वरांगें व वर्ण हेच प्रमुख होतात. मात्र अर्थयुक्त गीताची स्वरयोजना-स्वरांगें-अर्थानुसारी असते. [२] या पुस्तकांत स्वर-विचार नसल्यामुळें पुढील लिखाण शब्दार्थाच्या आधारें केलें आहे, परंतु तेवढ्यामुळें मुद्दे अर्धसिद्ध राहिले असें नव्हे हें, 'स्वररागविचार' या योजिलेल्या पुस्तकांत याच विचारांची स्वरांगानुसार पूर्ति करून, दाखविलें जाईल.

समजा कीं 'श्यामसुंदर मनमोहन' हे शब्द प्रमाणबद्ध लयांगानें म्हणावयाचे आहेत म्हणजे गीतबद्ध करावयाचे आहेत. मूळ रूपांतील 'मोहन' मधील 'मो' चा उच्चार ऱ्हस्व केला, तर मात्रा बारा.

(श्या । ऽ । म । सुं । द । र । म । द । न । मो । ह । न)
१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२ +

हें असें करूं :-

(१). (श्याऽम सुं । दरमद । नमोहन)
(वर: ४ ४ ४; खाली: १ २ ३ +)

एका मात्रेला चार लघु-अक्षरोच्चार ठेवून, एकूण तीन मात्रा दाखविल्या. प्रत्येकींत चार समान भाग आहेत हें त्या त्या दंडरेषेवर ४ असें आहे. 'श्याऽ' हा उच्चार $\frac{1}{4} \times 2 =$ अर्ध्या मात्रेचा आहे व 'मो' मात्र पाव मात्रेचाच आहे.

उलट, येथें दक्षिणमार्ग वापरिला असें म्हटलें तर, मात्रा बाराच, परंतु चार मात्रांस एक कला ठेविली असें होईल. ('श्याऽ' दोन मात्रांचा व 'मो' एक मात्रेचा). ती ती कला स्वरवर्ण, वर्णोच्चार व हस्तक्रिया यांमार्फत स्पष्ट करावी लागेल, अर्थात 'दरमद,' 'मोहन'

यांतील द, न या ठिकाणीं कांहीं विशिष्ट स्वर-वर्ण-हस्त-क्रिया करावी लागेल. स्वरयोजनेचा येथें विचार नाहीं, म्हणून द, न यांचे उच्चार विरामयुक्त किंवा घोषयुक्त अथवा आघातजन्य करावे लागतील, अथवा हस्तक्रियेचें तेथें वैशिष्ट्य दाखवावें लागेल; उदाहरणार्थ द, न या दोन्ही अक्षरांच्या सुरुवातीस टाळी वाजवावी लागेल, किंवा जाणवेल अशी निःशब्दक्रिया करावी लागेल.

(२). (श्या ऽ | मसुं | दर | मद | नमो | हन) असेंहि करितां येईल.
(वर प्रत्येक विभागावर २; खालीं X_1, २, X_3, ४, X_5, ६)

येथें चित्रमार्ग समजल्यास मात्रा बाराच, पण दोन मात्रांची कला होते, श्या, म, द, म, न, ह येथें वैशिष्ट्य उभें करावें लागतें. अथवा, या सहा मात्रा मानितां येतात; त्या कशा तें येथें लिपिबद्ध केलें. त्यांत 'श्या'ची मात्रा एक व 'मो'ची अर्धी झाली.

(३). (श्याऽम | सुंदर | मदन | मोहन)+ असेंहि करितां येईल व तें
(वर प्रत्येक विभागावर ३; खालीं X_1, X_2, X_3, X_4)

शब्दार्थानुसार योग्य होईल. किंवा

(४). (श्याऽमसुंदर | मदनमोहन)+ असेंहि म्हणतां येईल.
(वर प्रत्येक विभागावर ६; खालीं X_1, X_2)

यांत पहिल्या व दुसऱ्या प्रकारांत कांहीं समानता आढळेल, व तिसऱ्या आणि चौथ्यामध्यें. पण पहिला-दुसरा प्रकार हा तिसऱ्या-चौथ्याहून वेगळ्या 'डौला' चा वाटतो, त्याची 'जात' वेगळी वाटते. हीच जातिकल्पना. अंगभेदांमुळें जातिभेद उत्पन्न होतो. वरील उदाहरणांत मात्रा सर्वत्र बाराच मानिल्या तर एका जातींत डौल तीन तीन मात्रांचा आहे, अंगें द्रुतविराम किंवा गुरुद्रुत आहेत; तर दुसऱ्या जातीचा डौल चार चार मात्रांचा आहे, अंगें लघु आहेत. 'चारा'च्या डौलाची जाति म्हणून चतस्र, व 'तिना'च्या डौलाची म्हणून तिस्र, अशीं नांवें होतात. 'दोना'चा डौल चतस्रजातींत व 'सहा'चा डौल तिस्रजातींत सामावून जातो.

५ च्या डौलाची जाति ती खंड, ७ ची ती मिश्र, आणि ९ ची ती संकीर्ण असें आजकाल सांगतात. परंपरेनुसार मात्र तिस्र, चतस्र, व ५ ची खंड याच जाति आहेत व इतर त्या उपजाति. जाति-उपजातींची परंपरागत यादी [३] अशी.

एकेका मात्रांगानें जाणारी	ती एकाकी	उपजाति
२-२	द्व्यस्र	,,
३-३	तिस्र	जाति
४-४	चतस्र	,,
५-५	खंड	,, (भूगोलांत खंडें पांच मानिलीं आहेत.)
६-६	वृत्त	उपजाति (सहा वृत्तें मुख्य आहेत.)
७-७	मिश्र	,,
८-८	मानुष	,, (मनुष्याचे 'गुण' आठ; अष्टधा प्रकृति).
९-९	संकीर्ण	,,
१०-१०	पक्षिणी	,, (दशदिशा उडणारे पक्षी).

येथें ' डौल ', ' गति ', ' चालणें, ' असे शब्द सहज वापरिले व त्यांचा अर्थ कळला असें धरून बसलों. पण या डौलाची चिकित्सा काय ? प्रत्येक शब्दाची प्रतिशब्दांमध्यें ' व्याख्या 'च हवी असा हट्ट नसावा हें जरी मानिलें तरी हा डौल म्हणून जो प्रतीत होतो तो कां आणि कशामुळें ? म्हणजे तसातसा डौल प्रतीत होण्यासाठीं कमीतकमी परंतु अवश्य असें काय घडावें लागतें, आणि डौल वेगवेगळा दिसण्यासाठीं कमींतकमी परंतु अवश्य असे कारण-भेद, लक्षणभेद, कोणते असावे लागतात ? हें तर पाहिलेंच पाहिजे, नाहींतर केवळ शब्द वापरून विकल्पपांडित्यच केलें, मुळांत वास्तव असें नाहींच असें होईल.

पद्यरचनेंतील लघुगुरु आदि वर्गीकरण, म्हणजे अक्षरगण-मात्रागण आदि चिकित्सा, संगीतांत तोकडी पडते; केवळ छंदःशास्त्र वरील प्रश्नांच्या सोडवणुकीस पुरें पडत नाहीं.

'सीऽतापति', 'दशरथसुत' यांत द्वस्र उपजाति निर्माण होते, पण त्याच रामाचें वर्णन करणारे 'राऽम' 'राऽमचंऽद्र' हे शब्द आहेत त्यांत तिस्रजाति होते. येथें त्या त्या शब्दानें दर्शित केलेला पदार्थ तोच, पण नामभेदामुळें वर्णभेद आणि वर्णोच्चारभेदांमुळें अंगभेद उत्पन्न झाला. येथें जातिभेदाचें लक्षण वर्णोच्चारभेद, व तो शब्दार्थानें आला असें म्हणतां येईल.

' श्यामसुंदर मदनमोहन ' म्हटलें काय आणि ' कचटतपय, कचटतपय ' असें अर्थ-शून्य म्हटलें काय, त्यांत २, ३, ४, ६ अशा मात्रांचीं अंगें पाडतां येतीलच, पण उच्चार-पद्धत्यनुसारच अंगें होणें स्वाभाविक दिसतें. कचटतपय याचे क-चटतपय, कच-टतपय, कचट-तपय, कचटत-पय, कचटतप-य असे कसेहि तुकडे मानितां येतील. पण ' श्यामसुंदर मदनमोहन ' यांत अर्थानुसारी वर्णोच्चारांमुळें तिस्र जातिच स्वाभाविक होते. तेव्हां अर्थ व वर्णोच्चार यांनुसार अंगें होतात असें म्हणतां येईल.

पण याला अपवादहि होतात, व संगीतांत ते हमेशा दिसतात. ' मुदित सवत नच या काला ' [४] यांत सुरुवातीस तिस्र प्रवृत्ति वाटते, पण नव याऽ काऽलाऽ या पुढच्या शब्दांचें चतस्र अंग प्रबळ झालें कीं त्यांमुळे ' मुदित सवत ' याचीहि जाति चतस्र बनविण्याकडे कल होतो. आवर्तनांत समप्रमाण ठेवण्याची बुद्धि यामागें आहे. ' अतुल तव कृति, अति भ्रमवि मम मति, ईऽश्वराऽऽ[५], यांत ३, २, २, २, ३, २, २, ६ अशा मात्रांचे म्हणजे एकूण २२ मात्रांचे शब्द आहेत. समप्रमाणासाठीं ई आणि रा या अक्षरांची लांबी एकेका मात्रेनें वाढवून एकूण २४ मात्रा, भाषेवर अत्याचार न करितां, बनवितां येतात. त्यांत शब्दांनुसारच अंगें दाखविल्यास प्रमाणबद्धता जाते. अतुल तव कृति = ३, २, २, = ७ अति भ्रमवि मम मति = २, ३, २, २,= ९, ईऽऽश्वराऽऽऽ = ८ असें होतें. ७, ९, ८ यामध्यें प्रमाणबद्धता नाहीं. पण ३, ५, ४ अशा प्रमाणांचीं मिश्रणें केली तरी प्रमाण समतोल होत नाहीं, ' डौल ' साधत नाहीं. म्हणून तिनाचे ८ गट, अथवा ४ चे ६ गट केले जातात, त्यानुसार उच्चार व स्वररचना केली जाते. तेव्हां एकंदर आवर्तनांतील लयांगप्रमाणांचा समतोल साधणें हेंहि एक जातिभेदाचें कारणलक्षण होऊं शकतें. अर्थात् अंगांवरून आवर्तन ठरतें तसें आवर्तनानुसार अंगप्रमाण (जाति) हि ठरतें. तसें करितांना शब्दांत कोठें अधिकउणें झालें तर त्याची भरपाई, वर्णोच्चारांस कांहीं मुरड घालून, स्वरालंकार वापरून, वगैरे मार्गांनीं केली जाते.

याचा विवेक नसला तर तर कित्येकदा बळानेंच जाति उत्पन्न केली जाते. तशा प्रसंगीं उत्पन्न केलेल्या जातिचीं अंगें स्वरालंकारादिकांनीं खुलविणें अवश्य होतें: तसें न केल्यास तो बलात्कार सहजच दिसून येतो. 'चंद्रिका ही जणूं' याचे अर्थ व वर्णोच्चार या दृष्टिनें तिस्रजाति, व अर्थ वर्णोच्चार आणि योजिलेले स्वरनाद या दृष्टिनें चतस्रजाति, असे दोन प्रकार होणे स्वाभाविक आहे; 'चं ऽद्रिका ऽ ऽ, ही ऽजणूं ऽ ऽ' असे किंवा 'चंद्रिकाऽ, ही जणूंऽ'
× × × ×
असे. मिश्र (७ मात्रांच्या मापाची) जाति या उच्चारांत प्रमाणशीर होत नाहीं. परंतु कोणी ती बळानें करितात; व तींत 'का' व 'णूं' यांचे उच्चार फक्त एक मात्रेनें अधिक दीर्घ करणें एवढेंच मानितात; 'चंऽद्रिकाऽऽऽ, हीऽजणोंऽऽऽ' असें. आतां या क्रियेंतहि, वाढविलेल्या
× ×
मात्रेच्या अनुरोधानें जर (त्या मात्रेपुरता नव्हे तर सबंध सात मात्रांच्या गटासाठीं) कांहीं सुबक स्वरालंकार घेऊन त्यांमध्यें वाढाव लपविला तर कदाचित् हें रूप आकर्षक होईलहि. ज्या गायकानें हा प्रकार सुरू केला त्यानें (दीनानाथानें) तसा प्रयत्न केला. परंतु तसें न करितां केवळ शेंवटच्या वाढलेल्या मात्रेवर ठोस स्वर लावूनच हा वाढाव दाखविला तर तें रूप कांहीं विचित्रच होतें. [६] (या प्रकारामध्यें वाजविलेली सनईची तबकडी आहे ती ऐकावी). असें कां केलें असावें याचा तर्क करूं जातां निष्कर्ष हाच निघतो कीं केवळ कांहीं वेगळेपणा, कांहीं स्वतःचें वैशिष्ट्य दाखविणें एवढीच, दिशाधोरण नसलेली, प्रवृत्ति अशा क्रियेमागें आहे, लयाबद्दलचा 'हेतुमत् विनिश्चय' असा कांहींहि नाहीं. 'च' व 'ही' यांची एकेक मात्रा वाढविल्यास निश्चयानें प्रमाणशीर मिश्र जाति होईल व तसा त्या पदाचा वर्तावहि भाषा–अर्थानुसार करितां येईल. पण तसें कोणी केलेंच नाहीं.

असले प्रकार दृष्टिआड केल्यास असें म्हणतां येईल कीं जाती ज्या उत्पन्न होतात अथवा केल्या जातात, त्या आवर्तनांतील लयांगांमधील प्रमाणबद्धतेचा तोल, वर्णोच्चार, अर्थयुक्त शब्द असल्यास अर्थ, स्वरनाद–स्वरालंकार यांची मांडणीमोडणी, यांनुसार होतात, व त्यांनुसार त्या त्या जातिमधील 'डौल' जो म्हटला तो सिद्ध होतो. किंबहुना या घटकांचा समुच्चय हाच डौल.

या घटकांमुळें आवर्तनांत कांहीं अंगांचे तुकडे, अंगखंड, भासमान् होतात. लयाची जी गति चाललेली आहे तिच्यामध्यें कोठें कांहीं बदल झाला असें दिसतें. या घटनेचें वर्णन 'यतिकल्पना' या भागांत 'स्त्रीलिंगी यतिशब्द, यतिभंग' या मुद्याखालीं झालेंच आहे, तेव्हां आतां विशेष स्पष्टीकरण करण्याची जरूर नाहीं. मुद्दा असा कीं वेगवेगळ्या चलनामुळें, 'यति' मुळें, आवर्तनांत कोठें कोठें 'यतिस्थानें' येतात. अशा 'यतिस्थानां' मुळें, आवर्तनाचे 'खंड' होतात. असे खंड आवर्तनांत किती, काय प्रमाणाचे व कोणत्या अनुक्रमाचे आहेत यावरून जाति ठरते असेंहि म्हणतां येईल, व तशा तशा खंडांमुळें आवर्तनामध्यें तो तो एक प्रकारचा डौल येतो असें मानितां येईल. पहिलाच मुद्दा येथें वेगळ्या शब्दांत मांडिला, असें कोणी म्हणेल; पण तसें नाहीं. जातिविचारांत एका खंडामध्येंच नव्हे तर कोठेंहि–उदाहरणार्थ पद्याच्या चरणामध्यें–उच्चारणमाला किती किती मात्रांची आहे तें पाहिलें जातें तर खंडामध्यें त्या मात्रांचे गट केवढे, कोठें, कसे होतात त्याचा विचार होतो.

अंगांनीं बनलेले खंड मिळून अमुक गतिजातिचें असें जें आवर्तन सिद्ध होतें, त्यालाच अतिदेशानें ‘ताल’ असें नांव आहे. ताल म्हणजे टाळीची क्रिया हा पहिला अर्थ, स्वरांगें व वर्णोच्चार हे टाळीचे, हस्तक्रियेचे प्रतिनिधि असल्यामुळें, पूर्वी एक प्रकारें विस्तृत केला आहेच; आतां येथें तो विस्तृत अर्थहि दुसऱ्या प्रकारें पुन्हां अधिक विस्तृत केला गेला. (एक, दोन, तीन)(एक, दोन, तीन) हा एक तिस्रजातिचा ताल होईल, तर (एक, दोन, तीन, चार) हा एक चतस्रजातिचा ताल होईल; पुन्हां (एक, दोन, तीन, चार)(एक, दोन, तीन, चार) (एक, दोन, तीन, चार) हा एक वेगळाच चतस्रजातिचा ताल होईल. येथें खरें पाहतां (१, २, ३) (४, ५, ६) वगैरे लिहावयास हवें, कारण या तालांतील एकूण मात्रा अनुक्रमें ६, ८, १२ आहेत; पण खंड स्पष्ट होण्यासाठीं जसे गोल कंस केले तसे आंकडेहि गटागटानें लिहिले. अतःपर मात्रांचे आंकडे ओळीनें शेवटपर्यंत–समेपर्यंत लिहूं.

पण यामध्येंहि वेगवेगळा डौल प्रतीत होऊं शकतो. उदाहरणार्थ, (१, २, ३) (४, ५, ६) हा वरीलपैकीं पहिला ताल घेतला तर त्यांत ॥ लघु, लघु, लघु)(लघु, लघु,
१ २ ३ ४ ५
लघु ॥ असा एक प्रकार होईल.[७] (तालावर्तनाची सुरुवात व शेवट स्पष्ट होण्यासाठीं दुहेरी
६ +
दंडरेषा उभ्या केल्या आहेत). पण ॥ गुरु, लघु)(गुरु, लघु ॥ असा, तीन मात्रांच्या[८] दोन
१ २ ३ ४ ५ ६ +
खंडांचा, सहाच मात्रांचाच, ताल केला तर त्याचा डौल वेगळाच भासेल. हें स्पष्ट होण्यासाठीं पाटाक्षरें वापरूं: ॥ धा । कि । ट)(त । कि । ट ॥ हा पहिला प्रकार समजला तर
१ २ ३ ४ ५ ६ +
॥ धीं । ऽ । त)(तीं । ऽ । तत् ॥ हा दुसरा मानतां येईल; धींऽ हा दुप्पट लांबीचा,
१ २ ३ ४ ५ ६ +
दोन मात्रांचा केला. हे दोन्ही डौल वेगळे आहेत. जाति तिस्रच, पण ‘वजन’ वेगळें झालें. हें अंगभेदांमुळें झालें, लघुगुरूंच्या मांडणीमुळें झालें. (‘राऽम’ व ‘चरण’ यांची तुलना करून पहावी).

अशा तऱ्हेचे विचार छंदःशास्त्रांत होतात. परंतु लघुगुरूंची मांडणी म्हणजे अंगें व यतिस्थानें यांचा विचार केला कीं छंदाच्या एकेका चरणाचा विचार प्रायः संपतो. अंगविचार अक्षरांनुसार केला कीं मात्रांनुसार यावरून जो भेद होईल तो अधिक भरीला येतो एवढेंच. पण गायनवादनांत याहिपेक्षां अधिक घटकांचा विचार केला पाहिजे. तो थोडा पाहूं.[९]

‘ताल’ म्हणून जें आवर्तन वर व्याख्यात केलें, त्यांत पाटाक्षरें बसविलीं कीं त्याचें डौलयुक्त रूप दिसतें. अशा पाटाक्षरयुक्त तालावर्तनाला ‘ठेका’ म्हणतात. अर्थात् प्रत्येक ठेका हा एकेक तालच आहे. पण केवळ ताल म्हणजे ठेका नव्हे; एका तालांत पाटाक्षरभेदानें अनेक ठेके असूं शकतील. पूर्वी ठेका असें वेगळें नांव नव्हतें, ताल ही एकच संज्ञा होती, आणि अजूनहि ठेका व ताल यांना समानार्थकच मानितात. पण त्यामुळें कल्पना अस्पष्ट होतात असें प्रस्तुत लेखकाला दिसून आलें आहे, व म्हणून ताल आणि ठेका हे शब्द वर सांगितल्याप्रमाणें वेगवेगळ्या अर्थानें वापरण्याकडे त्याचा कटाक्ष आहे. (‘कांहीं प्रचलित ठेके’ या भागांत लेखकाचा दावा अधिक स्पष्ट होईल). ठेका म्हणजे अमुक एका तालाचें पाटाक्षरयुक्त, ‘वजन’

स्पष्ट करणारें, प्रमाणित वर्णस्वरूप; आणि ‘ ताल ’ म्हणजे ज्यांतील अंगें, खंड, यतिस्थानें व जाति सांगितलेलीं आहेत असें आवर्तन. (डौल व वजन यांतील फरक लक्षांत घ्यावा. ते ते उच्चारवर्ण व त्यांचें कमीअधिक बल लक्षांत घेतल्याशिवाय ‘ वजन ’ कळणार नाहीं. ‘ डौल ’ हा शब्द स्थूल होय).

॥ एक दोन, तीन, चार) (पांच, सहा, सात, आठ ॥ +

हें आठ मात्रांचें दोन खंडांचें, ४–४ लघूंचें, चतस्र जातिचें आवर्तन झालें. हा झाला ताल. आतां यांतील कांहीं ठेके पहा.

१ १ १ १ २ २ २ २
×॥ धा । धा । धीं । ता) (। तिट । कत । गदि । गन ॥ याला प्रतिताल म्हणतात
१ २ ३ ४ ०५ ६ ७ ८ +

१ १ १ १ २ १ २ २
×॥ धा । धीं । धा । तीं) (नक । धीं । धागे । तिट ॥ हा धुमाळी.
१ २ ३ ४ ०५ ६ ७ ८ +

१ १ २ १ १ १ २ १
×॥ धा । धीं । धा धा । धीं) (ता । तीं । धा धा । तीं ॥ हा अध्धाताल.
१ २ ३ ४ ०५ ६ ७ ८ +

(तिट, धाधा हे वर्ण एकाच दंडरेषांच्या जोडीमध्यें असल्यामुळें त्यांची मात्रा एकूण एकेकच. त्या मात्रेचे दोनदोन समान भाग आहेत हें दाखविण्याकरितां दंडरेषेवर २ चा आंकडा टाकला आहे.)

येथें प्रथमदर्शनीं असें वाटेल कीं ‘ तिट कत गदि गन ’ येथें जाति बदलली. परंतु तसें होत नाहीं कारण तिट याची एकच मात्रा आहे. तिट हा लघु मानिला [10] तर ति हा द्रुत व ट हा दुसरा द्रुत, तिट मिळून दोन द्रुत = एक लघु, जसा धा. हाहि विचार छंदःशास्त्राच्या मात्रावृत्तभागांत आहेच. पण तेवढ्यानें आतां भागत नाहीं. तिन्ही ठेक्यांची यति समानच आहे. यतिस्थान चवथ्या मात्रेनंतरच आहे.

ठेके म्हणून पहावेत. असें दिसेल कीं प्रत्येकाचा डौल, वजन, वेगळें आहे. मात्रेचे दोन अंग–भाग जे केले ते कोठें कोठें यावर हा फरक पडतोच, आणि शिवाय, ‘ धा, धीं ’ अशी भारदस्त, घोषयुक्त ‘ वजनदार ’ अक्षरें (यांना ‘ भरे बोल म्हणतात) व ता, तीं; कत, नक अशी ‘ हलकीं ’ अक्षरें (यांना ‘ खाली बोल ’ म्हणतात) हीं कोठें कोठें पडलीं आहेत यावर हें ठेक्याचें वजन ठरतें. (याला ‘ खालीभरीचा फरक ’ म्हणतात).

‘ वजन, ’ म्हणजे विशिष्ट परिणाम करणाऱ्या अशा आवर्तनाचा धर्म, तालधर्म, हा मात्रांचीं अंगें या एकाच घटकावर म्हणजे जाति–यतिवर अवलंबून नाहीं, [11] तर आघातवर्ण, गंभीरध्वनि व मृदुवर्ण हे कोठें कसे आहेत यावर मुख्यतः अवलंबून आहे. म्हणून लेखकानें जो ‘ ताल ’ हा साधारण शब्द किंवा स्थूलशब्द व ‘ ठेका ’ हा विशिष्ट शब्द असा भेद केला तो मानून असें म्हणतां येईल कीं ‘वजन’ तालाला नसतें तर तें ठेक्याला असतें. [12] (या मुद्याचें महत्त्व, ‘कांहीं प्रचलित ठेके’ या भागांत स्पष्ट होईल). अर्थात् एकाच तालाचे वेगवेगळ्या वजनाचे वेगवेगळे ठेके होतील. ‘डौल’ एक असेल.

प्रतिताल, धुमाळी व अध्धा यांवरील ठेक्यांच्या जोडीनें 'कशासाठीं पोटासाठीं', 'रामरामजय, रामकृपाघन' 'दास भयो है, शरन पियारा,' 'कांहीं केल्या बोलत नाहीं' हे चरण म्हणून पहावे, म्हणजे ठेक्याचें 'वजन' समजेल व अमुक गीतरचनेला अमुक ठेकाच अधिक योग्य हें पटेल. 'डौल' एकच आहे.

या ठेक्यांत आणि चरणांत आणखी एक तालधर्म दृष्टीस पडतो. आठआठ मात्रांच्या या आवर्तनांमध्यें मध्यन्तरीं एक प्रमुख खंड होतो, यतिस्थान पडतें.

कशासाठीं-पोटासाठीं. रामरामजय-रामकृपाघन.

दास भयो है-शरन पियारा. कांहीं केल्या-बोलत नाहीं.

धाधाधींता-तिटकतगदिगन. धाधींधातिं-नकधींधागेतिट.

धाधींधाधातीं-तातींधाधातीं.

येथें चार मात्रांनंतर यतिस्थान आहे. तेथें जणूं काय एक विश्राम, एक साम्यावस्था येते. तीच दुसऱ्या चार मात्रांच्या खंडाच्या आधींची. अशा ठिकाणीं जो वर्ण असतो तो कांहीं विशिष्ट प्रकारें वेगळा उठून दिसावा अशी ठेक्यामध्यें योजना करितात. सामान्यतः तेथें मृदुवर्ण असतो. तेथें टाळीची क्रिया न करितां निःशब्द क्रिया होते. म्हणून टाळीच्या आवाजाच्या दृष्टिनें हें प्रमुख यतिस्थान रिकामें, म्हणजे हिंदी भाषेंत 'खाली' असतें. त्याला 'कालस्थान' असाहि शब्द आहे. लक्षणेनें या स्थानालाच 'खाली' किंवा 'काल' असें म्हणण्याचा प्रघात आहे. खाली किंवा काल म्हणजे आवर्तनांतील प्रमुख यतिस्थान, जेथें निःशब्द क्रिया व मृदुवर्ण शोभून दिसेल अथवा इतर कांहीं उपायांनीं तें स्थान स्पष्ट होईल. (खाली हें येथें नाम झालें, 'काल' याला एक संकुचित अर्थ दिला).

'खाली' दिसेल ती वर्णोच्चाराच्या शक्तिवरूनच. समान शक्तिनें 'एक् दोन् तीन् चार् पांच् सहा' असें म्हटलें तर खाली दिसणार नाहीं. 'चार' मधील 'चा' चा उच्चार इतर उच्चारांच्या मानानें कमी शक्तिचा केला, मृदु केला, तरच एक्दोन्तीन् आणि चार्पांच्सहा असे तीनतीन मात्रांचे दोन खंड दिसतील.

वरील उदाहरणांत स्वरयोजना असली तर 'चार' च्या 'चा' चें जें स्थान तेथें कांहीं वैशिष्ट्यपूर्ण स्वर-स्वरालंकार असले तरी 'खाली' दिसेल.

स्वरांग-तालांग जोडीनेंच जातें तें असें. [१३]

वरील उदाहरणांत, खाली तालावर्तनाच्या मध्यभागीं दाखविली. सामान्यतः ती मध्यें असतेच, व त्यामुळें तालावर्तनांतील लयांगप्रमाणांचा तोल राहतो. पण तालावर्तनांतील मात्रा विषम असतात तेव्हां ती मध्यभागीं असूं शकत नाहीं म्हणून मध्यभागाच्या जवळपास असते. नऊ मात्रांचा अंक नांवाचा ताल आहे, त्याचें यतिस्थान पांचव्या मात्रेवर आहे. सतरा मात्रांच्या वर्णभिन्न नांवाच्या तालाचें यतिस्थान नवव्या मात्रेवर आहे.

|| धा । धीं । नक । धीं)(ता । तिट । कत । गदि । गन || अंकाचा ठेका.
१ ✕   २   ३   ४   ५ ०   ६   ७   ८   ९   +

॥ धा । धि । ट । धा)(गि । ति । ट । धा)(ता । क । ति । ट । ता)
×१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२ १३
°

(किट । तक । गदि । गन ॥ – वर्णभिन्न ठेका.
१४ १५ १६ १७ +

(खालीचें चिन्ह म्हणून दंड–वक्रदंडांखालीं ० असें केलें. आघातस्थान–तालस्थान, –टाळी,–व सम हीं अनुक्रमें × व + या चिह्नांनीं दाखविलीं).

येथें टाळीचा काल, म्हणजे व्याख्येनें "लघु," ४, ५, वगैरे मात्राकालांचा दिसला. तिस्रजातिच्या तालाच्या उदाहरणांत तो ३ मात्रांचा दिसला. तेव्हां पूर्वी 'तालांग–लघुच्या मात्रा चार' असें सांगितलें त्यास बाध आला असें वाटेल. परंतु तें पूर्णांशीं खरें नाहीं. स्वरांग–तालांग यांचें तुलनात्मक कोष्टक रचितांना १ तालांगलघु = ४ स्वरांगमात्रा असा हिशेब सामान्यतः असतो, असें स्पष्ट केलें होतें. सामान्यतः म्हणजे बहुधा, बहुतांशीं, एवढेंच. कारण १ तालांग-लघु= ४ स्वरांगमात्रा हें फक्त चतस्रजाति (व तिचीं उपांगें द्व्यस्र व मानुष उपजाति) मध्येंच जुळेल. तिस्र, खंड, मिश्र, संकीर्ण या जातींत एक लघु जरी चार मात्रांचा केला तरी उरलेला भाग अनुक्रमें २, १, ३, ५ मात्रांचाच होणार. (येथें तिस्र जातिची उपजाति वृत्त, ६ मात्रांची, हिशेबासाठीं वापरिली).

हें पूर्वापार चालत आलेलें आहे; चित्र, वार्तिक, दक्षिण, अर्धचित्र, चित्रतर, षट्चित्र वगैरे मार्गांतहि तें स्पष्ट होतेंच. नवीन नाहीं. चाचपुट, षट्पितापुत्रक, पंच-पाणि या प्राचीन तालांत तोच प्रकार आहे. [१४]

'नाडीच्या ठोक्यांनुसार लघु' हा जो हिशेब केला, त्यांतहि एका टाळीच्या (लघु) कालांत ३, ४, ५, ६, ७, ८ अथवा ९ मात्रा म्हणजे ऱ्हस्वाक्षरोच्चारकाल सांगितले; त्यामध्यें हीच दृष्टि होती. तोहि हिशेब जुनाच आहे. 'एका लघुच्या मात्रा ३ पासून ९ पर्यंत' हें कसें याचा उलगडा येथें होतो.

परंतु सामान्यतः १ लघु = ४ मात्रा हें ढोबळ गणित आहे, तें हस्तक्रियेला सोपे आहे, व त्यानुसार असलेले ताल व ठेके फार लोकप्रिय होतात इतकेंच नव्हे तर त्यांत विद्वत्ता आणि वैविध्य–वैचित्र्य दाखविण्यासहि भरपूर वाव मिळतो. (याची चिकित्सा पुढें ठेक्यांच्या वर्णनांत कहरवा–धुमाळी, तीनताल–तिलवाडा इत्यादिकांच्या संदर्भांत येईल). म्हणून 'चतस्र जाति मुख्य' असें म्हटलें जाई.

या भागांतील विवेचनावरून असें दिसतें कीं केवळ स्वर असोत अथवा पाटाक्षरां-सारखे वर्णोच्चार असोत, 'अंगांचे' म्हणजे मात्रांचे अथवा मात्राभागांचे वेगवेगळे समुदाय हे गतियतींनीं होतात. अंग हा लयतालाचा मूलभूत घटक असून त्या अंगांच्या जडणघडणीनुसार इतर तालधर्म ठरतात. अशी जडणघडण अनेक प्रकारें करितां येईल हें उघडच आहे. त्या प्रकारांचें सोपपत्तिक विवरण शक्य आहे काय व असल्यास तें कोणतें, हें पहावें लागेल. त्या विषयाकडे म्हणजे 'प्रस्तार' या कल्पनेकडे आतां लक्ष पुरवावयाचें आहे.

टीका - टिप्पणी १०. जाति आणि खंड, ‘वजन आणि ताल’

१०. १ येथें एक मुद्दा ध्यानांत घ्यावा. या विवरणांत व पुस्तकाच्या इतर बहुतेक भागांत भागविषयांचा कार्यकारणभाव किंवा क्रम अभिप्रेत नाहीं. उदाहरणार्थ, आधीं मात्रा, मग अंगें, मग खंड, मग यतिस्थान, शेवटीं आवर्तन अशी रचना कोणी केली आहे असें म्हणण्याचा हेतु नाहीं; एकंदर आवर्तनरूपाचें वर्णन त्याच्या अंगोपांगांनुसार करावयाचें आहे. अंगांचें आवर्तन होतें, उलट आवर्तनाचीं अंगें असतात. अंगांमुळें ओळीनें आवर्तन ‘तयार’ होतें असें परमार्थानें घ्यावयाचें नाहीं. विषयाचा धागा नीट लागावा म्हणून लिखाणास क्रम आहे एवढेंच. ‘गेष्टाल्ट्’ कल्पनेचें थोडें वर्णन पुढें येणार आहे त्यांत दिसेल कीं आवर्तन हें एकजिनसीच मानावयाचें आहे, तुकड्यांची माळ अशा रूपाचें नव्हे.

१०. २ गीतांतील शब्द, अर्थ व अर्थानुसारी लयांगें यांबद्दलचे विचार ‘यति-कल्पना’ या भागांत – विशेषतः २४ व्या टीपेंत—आहेत.

१०. ३ तालदशप्राणदीपिका, अष्टोत्तरशततालक्षणम्, संगीतमणिदर्पणः, संगीत-चूडामणि: इत्यादि.

१० ४ या गीताचा उल्लेख ‘लयांगसाधना – स्वरांग’ या भागांत येऊन गेला.

१०. ५ एकच प्याला या गडकरीकृत नाटकाची गडकरीकृतच नांदी. (त्या नाटकां-तील इतर पद्यें गुर्जरांनीं केलीं).

१०. ६ चंद्रिका ही जणूं याचे मूळचे स्वर अगदीं स्थूलमानानें पाहिले तर
। धा । सा । धा । सा । ऽ । ऽ)(रा । म । गा । रा । ऽ । ऽ । असे आहेत. येथील
१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२
उदाहरणांत, ते । धा । सा । धा । सा । ऽ । धा । सा)(रा । म । गा । रा । ऽ । गा । सा ।
१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२ १३ १४
असे केले आहेत, त्यांत ६, ७ व १३, १४ या मात्रा अगदीं स्वतंत्र ठेविल्यासारख्या दिसतात. जणों ऽ ऽ ऽ हा शब्दोच्चारहि ‘जणों, ओ - ओऽ’ असा सुटा आहे. पण हेंच (धा । ऽ । ऽ । सा । धा । सा । ऽ)(रा । ऽ । ऽ । म । ग । रा । ऽ) असें करून पहावें.

१०. ७ यांत लघुची मात्रा एक मानिली आहे, एक विराम म्हणजे एक मात्रा ही प्रचलित कल्पना थोडावेळ दूर केली आहे, कारण छंदःशास्त्रीय कल्पनांशीं साम्यभेद दाखवावयाचा आहे.

१०. ८ वरील कारणासाठींच गुरुच्या मात्रा दोन मानिल्या.

१०. ९ ‘सतालगेय पद्यरचना’ या कल्पनेऽनुसार मा. त्र्यं. पटवर्धन, बॅ. खासगी-

वाले, सहस्रबुद्धे, ना. ग. जोशी आदिकांनीं छंदःशास्त्रीय नियमांस मुरड घातली आहे. त्यांत प्रस्तुत लेखकाचें नातें कदाचित् खासगीवाले व जोशी यांच्याशीं जुळूं शकेल.

१०. १० टीप (७) व (८) पहावी.

१०. ११ म्हणजे जाति ही सामान्य कल्पना, ताल म्हणजे अंगखंडजातियुक्त आवर्तन ही विशिष्ट जातिकल्पना, आणि (अमुक वजनाचा) ठेका हें प्रत्यक्ष व्यवहारांत येणारें तालस्वरूप. वजन तालाला नाहीं आणि जातिला नाहीं; ठेक्याला आहे. 'चत्-चत्-पु-टः।' ही चतस्र जाति नव्हे तर हा चतस्र जातिच्या एकूण चार मात्रांच्या तालावर्तनाचा अमुक वजनाचा ठेका.

लेखकाचा तर्क आहे, व तो साधार आहे असें त्याला वाटतें, कीं भाषेच्या मोडणी-प्रमाणें छंद, छंदाबरोबरच ठेके, आणि 'व्याकरणासाठीं' त्या ठेक्यांची ताल-जाति-खंड आदि 'लक्षणां'नुसार वर्गवारी-विश्लेषण, अशी प्रक्रिया होत असावी. या तर्काचा प्रपंच पुढें 'तालविवेकां'त केला आहे.

१०. १२ एक उदाहरण सहज सुचलें म्हणून देतों.

'कश्चित्कान्ताविरहगुरुणा स्वाधिकारात्प्रमत्तः' आणि 'मेघालोके भवति सुखिनोऽप्यन्यथावृत्ति चेतः' या दोन्ही चरणांचा छंद-ताल-जाति एकच आहे, वृत्त मंदाक्रान्ता. पण वजन वेगळें भासतें. 'कश्चित्कान्ता' आणि 'मेघालोके' यांच्या वर्णोच्चारघोषाघातांत भेद आहे. हे एकाच तालाचे 'ठेके' वेगळे आहेत! हल्लीं जो वेगवेगळे 'कायदे' व 'गति' हा भाग तबल्यांत आहे त्यांत हाच विचार दिसतो.

बरें, मंदाक्रान्ता हें अक्षरगणवृत्त, मात्रावृत्त नव्हे; म्हणून सोडून दिलें, तरी निखळ आधुनिक मात्रावृत्तांतहि हा प्रकार दिसेल.

कुसुमाग्रजकृत 'गर्जा जयजयकार' या प्रसिद्ध कवितेंतील येथें सहज सुचलेले चरण पहा. 'कशास आई भिजविसि डोळे, उजळ तुझें भाल. रात्रींच्या गर्भांत उद्यांचा असे उषःकाल. सरणावरती आज आमुचीं पेटतात प्रेतें, उठतिल त्या ज्वालांतुनि भावी क्रान्तीचे नेते'. या चार चरणांतील प्रत्येकाचें वजन वेगवेगळें आहे, ताल तोच. येथें ठेका जरी एक धरिला तरी त्याच्या वर्णाक्षरांची अदलाबदल करून प्रत्येक चरणास वेगळा प्रकार केला तरच 'साथ' होईल. (अशा ठेक्याच्या अदलाबदलीच्या प्रकारांस 'पलटे' म्हणतात).

१०. १३ स्वरयोजनेचा विचार या पुस्तकांत नसल्यामुळें हें वाक्य येथें अनाठायीं वाटेल पण तें महत्त्वाचें आहे, व त्याआधींचें वाक्य लक्षपूर्वक पाहिल्यास त्याचा मतलब पटेल. तालवाद्य, सशब्द शारीरिक क्रिया (टाळी वगैरे) हें तर राहोच, परंतु वर्णोच्चाराचे आघातहि टाळिले तरी केवळ आकारानें स्वर-स्वरालंकारांच्या अंगांनुसार 'ताल' दाखवितां येईल हा मतलब. (पण त्यांत 'ठेका' दिसणार नाहीं. ठेका वर्णोच्चारभेदानेंच व्यक्त होणार). पूर्वीच्या भागाच्या टीका-टिप्पणीमधील ओंवीचें उदाहरण पहावें. ती ओंवी 'आआ आआ' अशी केवळ स्वरांनीं म्हटल्यासहि ताल प्रकट होईल.

१०. १४ मतंगानंतरच्या ग्रंथांमध्यें लघु १, २, ३, ४, ५, ७, ८ अथवा ९ मात्रांचा असूं शकतो असें सांगितलें आहे, ६ मात्रांचा लघु फक्त सोडिला आहे. म्हणजे एकाकी उपजातिपासून संकीर्ण उपजातिपर्यंतच्या सर्व जाति–उपजाति मान्य केल्या आहेत. ७ मात्रांचा लघु म्हणजे ७ मात्रांनतर ८ व्या मात्रेच्या सुरुवातीला टाळी यावयाची अथवा, प्रस्तुत लेखकाच्या तालव्याख्येच्या विस्तृतीकरणाच्या सिद्धांतानुसार, कांहीं विशेष यति जाणवेल असा वर्णोच्चार व्हावयाचा, किंवा स्वरालंकार दाखवावयाचा. आजहि दाक्षिणात्यांच्या पद्धतिमध्यें हा प्रकार आढळतो. तो आपल्याकडे व्यवहारांत शिल्लक आहे हें मात्र, खंड व जाति यांचा तर्कविचार केल्यास दिसतें हें आतां सांगितलेंच. मात्र सहा मात्रांचा लघु असलेली 'वृत्त' उपजाति कां वर्ज केली हें कळत नाहीं. 'वृत्त' हें नांव द्विधा उपयोगाचें होऊं नये हें कारण पटण्यासारखें नाहीं. ६ हें ३ चें द्वित्त रूप, अथवा द्व्यस्र-जातिचें त्रिरावर्तन, असेंहि नाहीं. तसें क्षणभर मानिलें तर तोच न्याय ४ व ८ यांस कां लागूं नाहीं याला उत्तर नाहीं. हा एक न सुटलेला 'पौराणिक' प्रश्न आहे.

१ मात्रेचा लघु रंजक नाहीं म्हणून, आणि २ मात्रांचा लघु विलंबित व छोट्या आवर्तनाशिवाय रंजक नाहीं म्हणून पुढें बहुधा वर्ज केला असावा.

११. प्रस्ताराची तोंडओळख

'प्रस्तार' हा तालाचा दहावा प्राण आहे. यांत दहावा म्हणजे शेवटचा असें अभिप्रेत नाहीं; मात्र हा विषय शेवटीं पहावा असें त्याचें स्वरूप आहे खरें, कारण त्यासाठीं आधींच्या कल्पना ठीकठीक हव्या.

प्रस्तार हा एक अनेक विषयांस लागू पडणारा विचार आहे, केवळ संगीतासच नव्हे. आपणांजवळ कोणतेहि घटक असले, आणि त्यांची एकूण संख्या (घटकसंख्या) दिलेली असली व एकाच वेळीं त्यांतील अमुक इतकेच पण कोणतेहि घटक घेऊन एकेक 'गट' करावयाचा असला, तर एकूण गट किती होतील ? ते कोणते ? त्यांनां कांहीं विशिष्ट क्रमानें मांडितां येईल काय ? ती मांडणी काय ? म्हणजे विशिष्ट क्रम कसा द्यावा ? त्या मांडणींत प्रत्येक गटाला एकेक निश्चित क्रमांक मिळणार; तेव्हां क्रमांक कळला तर त्या क्रमांकाच्या गटाचें स्वरूपवर्णन हेंहि निश्चित होईल. तें कसें ओळखावें ? किंवा उलट, जर अमुक एक गटस्वरूप माहीत आहे, तर त्याचा जो निश्चित क्रमांक असणार तो कसा ओळखावा ? इत्यादि प्रश्नांचा विचार हा प्रस्तारविचार.

समजा, आपणांजवळ (खेळण्याच्या) पत्त्यांचा एक जोड आहे. म्हणजे एकेक पत्ता हा एकेक घटक आहे, व एकूण ५२ पत्ते असल्यामुळें एकूण घटकसंख्या ५२ आहे. आतां असें मानिलें कीं तेरा तेरा पत्त्यांच्या एकेक गट आपण करणार आहोंत; जणूं काय चार 'गडी' खेळणार आहेत व त्यांमध्यें हे सर्व ५२ पत्ते वांटावयाचे आहेत. अर्थात् एकेका गड्याला १३–१३ पत्ते मिळणार; एकेक गटांत पत्ते तेरा. आपण प्रत्येक गटाला एकेक "अवयव" म्हणूं, आणि त्या प्रत्येक गटांत म्हणजे अवयवांत जे १३ पत्ते, त्यांच्या १३ या संख्येला "अवयवमान" म्हणूं. (४ गट म्हणून ४ हें अवयवमान नव्हे). तेरा पत्त्यांचा एक अवयव, त्याचें अवयवमान १३, म्हणजे त्यांत १३ घटक आहेत, एकूण घटकांची संख्या म्हणजे "घटकसंख्या" ५२ आहे. तर असे वेगवेगळे अवयव किती होतील ? म्हणजे एका गड्याला १३ पानांचा एक असे किती प्रकारचे 'डाव' मिळूं शकतील ?–तो आंकडा फार मोठा असला पाहिजे हें कोणीहि लगेच सांगेल.–या वेगवेगळ्या डावांच्या एकूण संख्येला "संख्यान" असें नांव आहे. ५२ पत्त्यांतून एका वेळीं कोणतेहि १३ उचलिले तर एकूण वेगवेगळे प्रकार किती होतील हें 'संख्यान', शाळेंत बीजगणित शिकवितात त्यांतील एका सिद्धांताच्या सहाय्यानें [1] काढितां येतें. परंतु त्या संख्यानांत येणारे वेगवेगळे अवयव प्रत्येकीं कोणते याचें वर्णन त्यांत सांगतां येत नाहीं. संख्यानाच्या शक्य त्या सर्व अवयवांची यादी, कांहीं विशिष्ट धोरण–नियम लावून, करणें, म्हणजेच 'प्रस्तार' मांडणें, प्रस्तार करणें. असा प्रस्तार लिहिला तर त्याला जागा किती लागेल, व्याप किती लागेल, तो त्याचा 'अध्वदेश'; आणि तो 'म्हटला' तर म्हणण्याला जेवढा काल लागेल तो त्या प्रस्ताराचा 'अध्वयोग.' विशिष्ट धोरणानें मांडणी केल्यामुळें अवयवांस प्रत्येकीं एकेक निश्चित क्रमांक मिळतो. अवयव हे जणूं त्या प्रस्ताराचे भेदच आहेत,

म्हणून त्या त्या क्रमांकाला ' प्रस्तारभेदांक ' किंवा ' भेदांक ' म्हणतात. भेदांक माहीत असला तर त्याचा अवयव, त्याचा प्रस्तारभेद कोणता, हें लगेच (मांडणीनुसार) ठरतें, तें अवयवरूप (भेदस्वरूप) सांगणें याला ' नष्टरूप ' काढणें, ' नष्टक्रिया ' किंवा नुसतें ' नष्ट ' म्हणतात; जणूं काय तें रूप नाहींसें झालें आहे, नष्ट आहे, तें आपण शोधून काढीत आहोंत. उलट, हें अवयवस्वरूप, हा प्रस्तारभेद, माहीत असला आणि त्याचा क्रमांक कोणता हें हवें असलें तर क्रमांक हवा आहे, ' उद्दिष्ट ' आहे, म्हणून त्याला ' उद्दिष्ट काढणें, ' ' उद्दिष्टक्रिया ' अथवा नुसतें ' उद्दिष्ट ' म्हणतात.

प्रस्तार, संख्यान, अध्वदेश, अध्वयोग, उद्दिष्ट अथवा भेदांक अथवा प्रस्तारभेदांक अथवा प्रस्तारावयवाचा (अवयवाचा) क्रमांक, आणि नष्ट अथवा भेदांकानुसार तें तें प्रस्तार-भेदरूप अथवा प्रस्तारावयवाचें रूप, या कल्पना येथें स्पष्ट झाल्या.

संख्यान बीजगणितानें सहज काढितां येतें, म्हणून अध्वदेश व अध्वयोग हेहि सांगतां येतात. परंतु नष्टोद्दिष्टासाठीं मांडणीचे नियम माहीत हवेत, आणि तशी मांडणी करणें व प्रत्येक अवयवाचें रूप वर्णन करणें हें फक्त भारतीयांनींच केलें आहे. प्रस्तारविचार शुद्ध भारतीय आहे [२] आणि फार प्राचीन कालापासून अखंडित परंपरेनें चालत आलेला आहे, [३] त्यांत खंड पडला नाहीं. तो विचार स्पष्टपणें ग्रंथांत आहे. अत्यंत व्यवहारोपयोगी [४] असा हा विचार संगीतांतहि आल्याशिवाय कसा राहील ? त्याचा आपल्या स्वरांग–लयांगांच्या वर्तावांत उपयोग कां, कसा व कोठवर होतो हें आतां पहावयाचें आहे.

मात्र येथें दिलेला मजकूर अमुक एका ग्रंथांत सांपडेल असें नाहीं. प्रस्तुत लेखकानें असें ठरविलें आहे कीं केवळ संगीतविषयक ग्रंथांवरून हा प्रस्तारविचार सांगावयाचा नाहीं, तर अनेक ठिकाणांची माहिती, उदाहरणें, पद्धति इत्यादींचें संकलन करून त्यांतल्यात्यांत जागजागीं जी जी पद्धति अधिक सुसंगत व सोपी आहे ती निवडून, आजकालच्या संगीतप्रघातांस जुळेल अशी करून, तशा परिभाषेनुसार उदाहरणें तयार करून, ती आज खरोखरच उपयोगी पडेल हें स्पष्ट होण्यासाठीं कांहीं बदल करून, धोरणपूर्वक असा हा भाग सांगावयाचा.

याचें कारण असें कीं, वेगवेगळ्या ज्ञानशाखांनीं आपापला प्रस्तारप्रपंच वेगवेगळा थाटलेला आहे. प्राचीन छन्दःशास्त्रांत लघुगुरूंचा व नंतर लघुगुरुद्रुतप्लुतांचाच विचार आहे. दर्शनांमध्यें एक ' पंचीकरण ' नांवाचा प्रस्तारविचार येतो. त्यांत केवळ एवढेंच पाहिलेलें असतें कीं पृथ्वी–अप्–तेज–वायु–आकाश हीं जीं पांच महाभूतें त्यांपैकीं एकच, दोनच वगैरे घेऊन किती कसे प्रकार होतात व त्यांमध्येंहि त्या महाभूतांचें परस्परप्रमाण (कमीअधिकपणा) बदलल्यामुळें किती कसे होतात. आयुर्वेदांत वात–पित्त–कफ या तीन दोषांचा आणि आम्ल–कटु–तिक्त वगैरे सहा रसांचा असाच विचार आहे आणि ते दोन्ही विचार वेगवेगळे ठेविले आहेत. शिल्पशास्त्रांतहि तोच प्रकार. पाटीगणितांत [५] उदाहरणें आहेत तींहि सुटींसुटीं आहेत. संगीतग्रंथांत स्वरांचा प्रस्तार वेगळा आणि तालांचा वेगळा सांगितला आहे, तेथेंसुद्धां एकेका स्वराला एकेक घटक मानून आणि एकेका तालांगाला एकेक मानून प्रस्तार सांगितले आहेत. प्रत्यक्ष व्यवहार सांगितला नाहीं. तात्पर्य, एक सर्वसाधारण सिद्धान्त असा प्रस्तारविचार उपलब्ध

नाहीं. त्यांतहि कोणाची अमुक ठिकाणची रीति सुगम तर दुसऱ्या ठिकाणची क्लिष्ट असा प्रकार आहे. उदाहरणार्थ, छंदांतील वाढत्तावाढता प्रस्तारविचार संगीतरत्नाकरांत अधिक बहराला आलेला दिसतो, परंतु संगीतरत्नाकरामधील कांहीं मांडणी ही हलायुध–हेमचंद्रांच्या छंदांच्या मांडणीपेक्षां अथवा नारायणपंडिताच्या गणितकौमुदींतील कांहीं रीतींपेक्षां क्लिष्टच आहे. परिणाम असा झाला आहे कीं सामान्यतः संगीताभ्यासक या प्रस्तारविचाराला ओलांडूनच पुढें जातो. खरें पाहतां, विस्तार कसा करावा, किती होईल, ताना कशा बांधाव्या व त्या कोणत्या होतील, तालांतील बोल, कायदे, परणें यांचीं बांधणी, इत्यादि गोष्टी ज्यामुळें स्पष्ट व पूर्ण क्रियाक्षम अशा कळतात तो भाग तर फारच उपयुक्त म्हटला पाहिजे ! पण नेमकें त्याकडेच दुर्लक्ष होतें. हा विचार आत्मसात् झाला तर संगीताची नाडीच हातांत आली, असें आहे. म्हणून वरीलप्रमाणें धोरण ठेविलें आहे.

अर्थात् हा विषय प्रचंड आहे, तो समग्र संपूर्ण लिहावयाचा तर मोठाच ग्रंथ होईल. आणि जरी तें काम हातीं घेतलें तरी तें पूर्ण करण्याइतका प्रस्तुत लेखकाचा अधिकार किंवा अभ्यास नाहीं. म्हणून ही प्रस्ताराची तोंडओळखच केवळ आहे.

'मुख पहातां लोचनीं, सुख झालें वो साजणी' हें सरळ म्हणतां म्हणतां 'मूऽऽख पहाऽतांऽऽ' असें होतें.[६] 'केशवासी नामदेव भावें ओंवाळिती' याचें रूप पालटून 'केशवासी नाम्देव्, माधवासी नाम्देव् – –'[७] असें होतें. मुली झिम्मा नांवाचें परंपरागत नृत्य करितांना टाळ्या वाजवून क्रमांक मोजतात ते 'एक, दोन, तीन, चार' असे नव्हेत तर एक्, दोन्, तीन्तीन्, चार्' असे. या सर्वांचा संपूर्ण विचार प्रस्तारविचारानेंच होतो.

१ १ २ १
॥ एक् । दोन् । तीन् । चार ॥ ऐवजीं ॥ एक् । दोन । तीन्तीन् । चार् ॥
१ २ ३ ४ १ २ ३ ४

यामध्यें तिसऱ्या मात्रेचे दोन समान अर्धभाग झाले. पण हाच न्याय त्या चारहि मात्रांस अनुक्रमें लावतां येईल, व

॥ एक्एक् । दोन् । तीन् । चार् ॥, ॥ एक् । दोन्दोन् । तीन् । चार् ॥
॥ एक् । दोन् । तीन्तीन् । चार् ॥, ॥ एक् । दोन् । तीन् । चार्चार् ॥

असे चार प्रकार होतील. एकूण मात्रा चार, दरवेळीं एकाच मात्रेचे दोन सारखे भाग करावयाचे हा नियम. त्यानुसार एकूण प्रकार चार झाले, पांचवा प्रकार होणार नाहीं. येथें आपण प्रस्तारच मांडिला, त्याचें संख्यान चार. प्रत्येक प्रकार हा प्रस्तारभेद अथवा अवयव. त्याला क्रमांक मिळेल. तो क्रमांक आपल्या मांडणीवर अवलंबून आहे. (येथें पहिल्या मात्रेला अर्धी अर्धी करून मांडणी सुरू केली आहे). वरील मांडणीप्रमाणें, मुलींची म्हणण्याची पद्धति ही तिसऱ्या क्रमांकाची आहे, म्हणजे त्यांचा प्रस्तारभेद (नष्ट) हा तिसऱ्या क्रमांकाचा आहे. त्याचें उद्दिष्ट ३.

आतां दुसरें उदाहरण घेऊं. त्यांत मूळ घटक 'मात्रा' हा ठेवूं, म्हणजे अर्धी, पाव वगैरे मात्राभाग ठेवावयाचा नाहीं, पण 'दोन मात्रा' चालतील. या दोन मात्रा सुट्यासुट्या अशा दाखवितां येतील (जसें 'म प,' 'धा धीं', 'प द') अथवा दोन मात्रांएवढा एकच कालखंड

करितां येईल (जसें 'मऽ', 'पऽ', 'धींऽ', 'धाऽ', 'कांऽ?'). आतां संख्यानें कशीं होतील?

(१) अवयवकाल (प्रत्येक अवयवांतील घटकांच्या संख्येचें कालानुसार माप) एका मात्रेचाच असला तर इतर प्रकार होणार नाहींत, 'एक मात्रा' हा एकच प्रस्तारभेद आणि तोच संपूर्ण प्रस्तार. कारण येथें आपण फक्त मात्रेचा काल पाहत आहोंत, त्या काळांत 'म' आहे कीं 'प', 'धा' आहे कीं 'त्रक', हें पाहत नाहीं. तेव्हां प्रस्तार (१) एवढाच. संख्यान १.

(२) अवयवकाल दोन मात्रांएवढा असेल तर भेद पुढीलप्रमाणें होतील–

–एकच अखंड काल दोन मात्रांच्याएवढा. (२) असें लिहूं.

–(१+१) म्हणजे एक एकमात्रेचा काल आणि एक एकमात्रेचा असे सुटे दोन. म्हणजे प्रस्तार झाला (२), (१+१). संख्यान २; म्हणजे अवयव दोन झाले.

३) तीन मात्रांएवढा अवयवकाल असल्यास –

(३), (१+२), (२+१), (१+१+१). हा प्रस्तार. संख्यान ४.

४) चार मात्रांएवढा अवयवकाल असल्यास –

(४), (१+३), (२+२), (१+१+२), (३+१,) (१+२+१), (२+१+१), (१+१+१+१), हा प्रस्तार. संख्यान ८. येथें एकूण ८ अवयव झाले.

५) पांच मात्रांएवढा काल असल्यास–

(५), (१+४), (२+३), (१+१+३), (३+२), (१+२+२), (२+१+२), (१+१+१+२), (४+१), (१+३+१), (२+२+१), (१+१+२+१), (३+१+१), (१+२+१+१), (२+१+१+१), (१+१+१+१+१).

हा प्रस्तार. संख्यान १६.

(एक मात्राकाल तो विराम, संक्षेप 'व', चिन्ह ˘; दोन मात्रांचा काल तो द्रुत, संक्षेप 'द', चिन्ह ०; तीन मात्रांचा काल तो द्रुतविराम, दव, चिन्ह ŏ; चारांचा तो लघु, संक्षेप 'ल', चिन्ह |; पांचांचा तो लघुविराम, लव, चिन्ह ĭ, असें करूनहि वरील भाग लिहितां येईल. पण विषयांत सहज प्रवेश व्हावा यासाठीं अंक लिहिणें अधिक इष्ट वाटतें).

आतां पांचाहून अधिक अवयव–काल असला तर प्रस्तार मोठा होईल, अध्वदेश-अध्वयोग वाढेल, संख्यान अधिक होईल. दरवेळीं एवढें कोण लिहिणार? संख्यान काढण्यास कांहीं नियम मिळाला तर बरें. तसा नियम पाहूं. वरील अवयवकाल (१, २, ३, ४, ५) आणि त्यांचीं संख्यानें पाहिलीं तर दिसतें कीं–

अवयवकाल १ असेल तर संख्यान १.
,, २ ,, ,, २. वरच्याची दुप्पट.
,, ३ ,, ,, ४. वरच्याची दुप्पट.
,, ४ ,, ,, ८. वरच्याची दुप्पट.
,, ५ ,, ,, १६. वरच्याची दुप्पट.

तेव्हां ' वरच्याची दुप्पट ' हा नियम मिळाला. ' वरच्याची ' म्हणजे आधींच्या अवयवसंख्येच्या संख्यानाची. उदाहरणार्थ, ५ या अवयवकालाचें संख्यान हवें तर त्याच्या आधींचें म्हणजे ४ या अवयवकालाचें संख्यान काढावें; तें जेवढें असेल त्याची दुप्पट करावी म्हणजे झालें.

असा नियम सांगितला आहे, पण तो क्लिष्टच आहे. उदाहरणार्थ, प्रत्येक अवयवाचा काल १६ समजूं. मात्रा हा घटक, प्रत्येक अवयव सोळा घटकांचा. सोळा मात्रांएवढ्या काळाचें संख्यान हवें आहे. तर वरील नियमानुसार, १५ या अवयवकालाच्या संख्यानाची दुप्पट करावयाची. पण १५ चें संख्यान कोठें माहीत आहे ? त्यासाठीं १४ चें हवें, त्यासाठीं १३ चें, असें दरवेळीं मागेंमागें जावें लागेल. हा खटाटोप फार. म्हणून सोपा नियम सांगूं. तो बीज-गणितांत आहे.

एक हा अवयवकाल (अवयवांतील घटकांची संख्या) सोडून दिला तर, २, ३, ४, ५, या क्रमाच्या अवयवकालाचीं संख्यानें २, ४, ८, १६, अशीं ओळीनें दिसलीं. हीं अनुक्रमें २, २×२, २×२×२, २×२×२×२ अशीं लिहितां येतील. दोन या आंकड्याला एक वेळां, दोन वेळां, तीन वेळां, चार वेळां, स्वत:नेंच म्हणजे त्या दोन या आंकड्यानेंच गुणिलें. हें संक्षेपानें $२^{१}$, $२^{२}$, $२^{३}$, $२^{४}$ असें लिहितात. $२^{४}$ म्हणजे दोनांस दोनानेंच असें चार वेळां गुणावयाचें. १ हा आंकडा $२^{०}$ असा लिहिण्याची पद्धति आहे: दोन या आंकड्याला दोनानेंच शून्य वेळां गुणावयाचें–म्हणचे गुणावयाचेंच नाहीं–आणि तशा गुणाकाराचें ' उत्तर ', त्याचा अर्थ, १ हा आंकडा समजतात. ही लिहिण्याची पद्धत आहे. अंक^{०} म्हणजे १. ^{८} म्हणून एक या अवयवकालाचें जें १ हें संख्यान, तेंहि $२^{०}$ असें ' दोनच्या लिपिमध्यें ' लिहितां येतें. ' प्रत्येक अवयवांतील घटकांच्या संख्येला ' अवयवमान ' म्हणूं.

येथें प्रत्येक घटक एक मात्राकालाचा आहे म्हणून जेवढी मात्रासंख्या तेवढेच ' एक एक ' असे काल आहेत. म्हणून पूर्वी जे अवयवकाल म्हटले ते आतां ' अवयवमान ' होतील.

म्हणून, १	या	अवयवमानाचें संख्यान	$२^{०}$. १ मधून १ वजा केला, ०.
२	,,	,,	$२^{१}$. २ मधून १ वजा केला, १.
३	,,	,,	$२^{२}$. ३ मधून १ वजा केला, २.
४	,,	,,	$२^{३}$. ४ मधून १ वजा केला, ३.
५	,,	,,	$२^{४}$. ५ मधून १ वजा केला, ४.

यावरून आपला सोपा नियम मिळतो. ' अवयवमान जेवढें असेल, त्यांतून १ वजा करावा. जो आंकडा येईल तितक्या वेळां, २ या आंकड्यानें स्वतःलाच गुणावें.'

$$\text{संख्यान} = (२)^{\text{अवयवमान} - १}$$

हा तो सोपा नियम. यावरून कितीहि अवयवमानाचें संख्यान एकदम काढितां येईल. समजा अवयवमान ८ आहे; आठ मात्रा एवढ्या एकूण कालाचें वरील प्रकारचें संख्यान हवें आहे. मात्रा हा घटक, असे ८ घटक एकेका अवयवांत ठेवावयाचे आहेत. ८−१=७, म्हणून संख्यान $२^{७}$. दोनानें दोनास असें ७ वेळां गुणावयाचें. २×२×२×२×२×२×२, हा आंकडा १२८ आहे. संख्यान १२८.

१२ वें संख्यान २ ११ = २०४८, १६ वें २ १५ = ३२७६८, वगैरे.

या उदाहरणांत मात्राकाल हा मूळ घटक धरिला. आतां त्या मात्रेंत कांहींहि असेल; 'सा' वगैरे स्वरनाद असेल व त्याचा 'सा' असाच उच्चार असेल अथवा केवळ आकार-ओकार असा उच्चार असेल. किंवा 'धा', 'धीन्' असें एक अक्षर असेल. त्यानुसार वरील प्रस्तार असे लिहितां येतील —

मात्रासंख्या	'सा' चे प्रस्तार [१]	'धा' चे प्रस्तार [१]
१	| सा |	| धा |
२	| सा ऽ |, | सा | सा |	| धा ऽ |, | धा | धा |
३	| सा ऽ ऽ |, | सा | सा ऽ |, | सा ऽ | सा |, | सा | सा | सा |	| धा ऽ ऽ |, | धा | धा ऽ |, | धा ऽ | धा |, | धा | धा धा |

वगैरे.

घटक कोणतेहि असतील. वांटणी करण्यासाठीं पेढे असतील, माळ करण्यासाठीं मणी असतील; वगैरे.

पण येथें असें मानिलें गेलें कीं सर्व मात्राकाल एकाच स्वरूपाचे आहेत. सा हा प्रथम येवो कीं मग, तो 'सा'च. तसेंच 'धा' चें. पेढे सर्व सारखेच. म्हणजे या प्रस्तारांत घटक जो आहे तो एकरूपीच आहे, मात्रा, सा, धा वगैरे. अवयवमान, म्हणजे प्रत्येक भेदांतील घटकांची एकूण संख्या, ठराविक (१, २, ३, ४ वगैरे) आहे. पण हें उदाहरण अगदीं प्राथमिक स्वरूपाचें झालें. एकाच प्रकारच्या घटकांचे अमुक इतक्या अवयवमानाचे असे हे प्रस्तार झालें. उदाहरणार्थ, वरील कोष्टकांत । सा । सा । सा । हा जो प्रस्तार आहे त्यांत अमुक सा वेगळा असें नाहीं. । सा ऽ । यांतहि कांहीं क्रियेनें सा ही एक मात्रा आणि ऽ ही एक मात्रा असें दर्शविलें आहे असें समजलें आहे.

आतां आपणांजवळ घटक एकरूपी नसून वेगवेगळ्या रूपाचे दोन आहेत असें समजूं. जसें, सा आणि तीव्र ऋषभ (रा), अथवा धा आणि तिन्, अथवा एक मात्राकाल म्हणजे विराम आणि दोन मात्राकाल म्हणजे द्रुत (०) : येथें द्रुतचे एकेका विरामाचे दोन अर्धभाग करावयाचे नाहींत, द्रुत हा विरामाहून वेगळा असा एक मूळ घटक आहे असें समजावयाचें आहे.

म्हणजे आतां आपणांस दोन " स्वतंत्र " घटकांचे एका अवयवमानाचे, दोन अवयवमानाचे, असे प्रस्तार हवे आहेत. ते अर्थात् असे होतील.

अवयवमान १ : । सा ।, । रा ।. सा, रा हे दोन घटक; एकेका अवयवांत एकेक घटक.
। धा ।, । तिन् ।.
। ˘ ।, । ० ।, संख्यान २. पूर्वीप्रमाणें १ नव्हे.

अवयवमान २ : । साऽ।, । सारा।, । रासा।, । राऽ।. एकेका अवयवांत दोनदोन घटक.
। धाऽ।, । धातिं।, । तिंधा।, तिंऽ।.
।⌣⌣।, ।⌣०, ।०⌣।, ।⌣⌣।. संख्यान ४. पूर्वीप्रमाणें २ नव्हे.

अवयवमान ३ : { । साऽऽ।, । साऽरा।, । साराऽ।, । सारासा।, घटक दोनच, परंतु एकेका अवयवांत तीनतीन घटक.
। रासाऽ।, । राऽसा, । रासारा।, । राऽऽ।.

{ । धाऽऽ।, । धाऽतिं।, । धातिंऽ।, । धातिंधा।,
। तिंधाऽ।, । तिंऽधा।, । तिंधातिं।, तिंऽऽ।.

{ ।⌣⌣⌣।, ।⌣⌣०।, ।⌣००।, ।⌣०⌣।,
।०⌣⌣।, ।००⌣।, ।०⌣०।, ।०००।. संख्यान ८.४ नव्हे.

अवयवमान १ असतां संख्यान २, २ असतां ४ = २×२, ३ असतां ८=२×२×२ वगैरे. म्हणजे आतां नियम असा कीं २ या आंकड्याला जेवढें अवयवमान (म्हणजे एकेका अवयवांत जेवढी घटकांची संख्या) असेल तेवढ्या वेळां स्वतःनेंच म्हणजे २ नेंच गुणावें.

$$\text{संख्यान} = २^{\text{अवयवमान}}$$

२ ही एकूण घटकसंख्या आहे. घटक दोन वेगवेगळया रूपांचे आहेत. पूर्वीच्या नियमांत अवयवामानांतून जो 'एक' वजा केला तो आतां करावयाचा नाहीं; आतां ५ चें संख्यान $२^{५-१} = २^{४} = १६$ नाहीं, तर $२^{५}$ = २×२×२×२×२ = ३२. संख्यान वाढलें. येथें

$$\text{संख्यान} = (\text{घटकसंख्या})^{\text{अवयवमान}}$$

[येथें एक गोष्ट लक्षांत घ्यावी: यांत क्रमाला महत्त्व आहे. क्रम महत्त्वाचा नसेल तर असा प्रस्तार होत नाहीं. समजा, दोन वेगळे घटक जे आहेत ते पेढा आणि लाडू [पे, ला] असे आहेत; समजा त्यांच्या पुड्या बांधावयाच्या आहेत, तर पुड्या अशा होतील :

एका पुडींत एकच वस्तु : । पे।, । ला।. संख्यान २.

,, ,, दोन वस्तु : । पेपे।, । पेला।, । लापे।, । लाला।. संख्यान ४ कीं काय ?

—पण येथें क्रमाला महत्त्व नाहीं. आधीं पेढा व मग लाडू घेतला काय अथवा आधीं लाडू व मग पेढा घेतला काय, सारखेंच. पुडींत फरक होणार नाहीं. । पेला।, । लापे। हें एकच होऊन जातें. म्हणून वेगवेगळया पुड्या : । पेपे।, । पेला। [अथवा । लापे।], । लाला।. संख्यान फक्त तीनच, ४ नव्हे. परंतु संगीतांत क्रम महत्त्वाचा असतो.

[वरील, विराम आणि द्रुत या दोन घटकांच्या, प्रस्तारांत एक मुद्दा लक्षांत घ्यावा : तेथें प्रस्तारभेदानुसार प्रत्येक अवयवाचें एकूण कालमान वेगवेगळें होतें. एकच घटक एका वेळीं घ्यावयाचा तर संख्यान २, प्रस्तार । ⌣।, ०।, हें खरें; पण पहिल्या । ⌣। या प्रस्तारभेदांत एका मात्रेएवढा काल झाला तर । ०। यांत दोन मात्रांएवढा. । ⌣०⌣। चा काल ४ मात्रांचा तर । ०००। चा ६ मात्रांएवढा व । ००⌣। चा ५ मात्रांएवढा; तरी हे तिन्ही भेद एकाच प्रस्ताराचे अवयव मानिले. 'दोन वेगळया, ⌣ आणि ० या, घटकांपैकीं कोणताहि एक अथवा दोन्ही घेऊन,

एका वेळीं (एका अवयवांत) एकूण तीन ही घटकसंख्या ठेवून, होणारे प्रकार ' हें त्या प्रस्ताराचें वर्णन. त्यांत आपण कालमानाचा विचार केला नाहीं. आतां एकूण काळ प्रत्येकीं अमुक इतक्या मात्रांचा असावा, म्हणजे प्रत्येक भेद समजा ४ मात्रांएवढ्या काळाचा असावा, अशी अट असली तर कालमानाचा विचार आला. वरील प्रस्तारांतील ०००, ००- हे (६ व ५ मात्रांचे म्हणून) ४ मात्रांहून अधिक काळाचे म्हणून आतां बाद होतील हें स्पष्ट आहे. अशा अटी असल्यास प्रस्तार कसा मांडावा हें पुढें पाहूं. एकेका पायरीनें चढत जाणें बरें.]

आतां तीन वेगळे घटक आणि अवयव तीन असें धरून प्रस्तार मांडूं. अवयवमान तीन म्हणजे प्रत्येक अवयवांत (प्रस्तारभेदांत) तीन घटक हवेत. उदाहरणार्थ, मन्द्र तीव्रनिषाद (ना), मध्य तीव्रऋषभ आणि मध्य तीव्रगांधार (गा) हे – यमन रागांतील – स्वर हे ते तीन घटक समजूं. (त्यांचा प्रत्येकीं काल एका मात्रेचा मानूं).

संख्यान $३^{३}$ = ३×३×३ = २७.

(आपला वरील दुसरा नियम. संख्यान = $(\text{घटकसंख्या})^{\text{अवयवमान}}$.)

मत्रां पहिल्या उदाहरणांत अवयवमान तीन व घटकसंख्या १ असतांना संख्यान $२^{३-१} = २^{२}$ = ४ झालें, दुसऱ्या उदाहरणांत घटकसंख्या २ व अवयवमान तीनच असतांना संख्यान $२^{३}$ = ८ झालें. या दोहोंत घटक एकरूपी किंवा अनेकरूपी असण्याचा मुद्दा फरक करणारा असल्यामुळें हा संख्यानांत फरक झाला हें वर पाहिलें, आणि संगीतांत एकाच रूपाचा असा घटक क्वचित् येत असल्यामुळें दुसऱ्या प्रकारच्या उदाहरणास महत्त्व आहे हें ओळखिलें, आणि आपला उपयुक्त नियम तो दुसरा, जसें संख्यान = $२^{३-१}$ नव्हे तर $२^{३}$, हें ठरविलें. येथें घटक ना, रा, गा हे तीन आहेत म्हणून त्यांचे ' त्रिरवयवी ' संख्यान $[३]^{३-१} = ३^{२}$ = ९ नव्हे, तर $३^{३}$ = २७ होतें. ' त्रिरवयवी ' म्हणजे अवयवमान ३ असलेलें, एकेका अवयवांत [प्रस्तारभेदांत] तीनतीन घटक असलेलें. हा प्रस्तार पुढीलप्रमाणें :

१] ना ऽ ऽ	१०] ना ऽ रा	१९] ना ऽ गा
२] रा ना ऽ	११] रा ना रा	२०] रा ना गा
३] गा ना ऽ	१२] गा ना रा	२१] गा ना गा
४] ना रा ना	१३] ना रा ऽ	२२] ना रा गा
५] रा ऽ ना	१४] रा ऽ ऽ	२३] रा ऽ गा
६] गा रा ना	१५] गा रा ऽ	२४] गा रा गा
७] ना गा ना	१६] ना गा रा	२५] ना गा ऽ
८] रा गा ना	१७] रा गा रा	२६] रा गा ऽ
९] गा ऽ ना	१८] गा ऽ रा	२७] गा ऽ ऽ

हा जो प्रस्तार मांडिला त्याला कांहीं मांडणीचें धोरण आहे, कीं मनांत आलें तसा तो लिहिला ? वरील कोष्टकांत असें दिसेल कीं एका ना ऽ ऽ या भेदावरून [स्वरावरून] आपण चढत चढत एका रा ऽ ऽ या [१४ क्रमांकाच्या – उद्दिष्टाच्या] प्रस्तारभेदावर म्हणजे नष्टावर,

अथवा एका भेदावर [स्वरावर] आलों व शेवटीं गा ऽ ऽ या त्याच्यावरच्या एका स्वरावर आलों. अर्थात् मांडणी कांहीं नियमानेंच केली असली पाहिजे. तो नियम अथवा रीत पाहूं.

कोष्टक नीट तपासावें. २७ या संख्यानाचे तीन गट [उभ्या रांका] आहेत. प्रत्येकांत अर्थात् $\frac{२७}{३}$ = ९ इतके प्रस्तारभेद आहेत. घटक ना, रा, गा हे तीन, म्हणून गट तीन झाले असले पाहिजेत. कारण प्रत्येक गटांतील शेवटचा स्वर तसें सुचवितो. १ ते ९ यांत शेवटचा स्वर हरप्रकारांत ना आहे, १० ते १८ मध्यें हरप्रकारांत रा आहे आणि १९ ते २७ मध्यें हरप्रकारांत गा आहे.

आतां मधले म्हणजे 'दुसरेदुसरे' [प्रत्येक भेदांतील दुसऱ्या क्रमांकांचे] स्वर पहा. ते अथपासून इतिपर्यंत ना ना ना, रा रा रा, गा गा गा, पुन्हां ना ना ना, रारारा, गा गा गा असे चालले आहेत; पहिल्या, दुसऱ्या व तिसऱ्या भेदांत फक्त ना; चवथ्या, पांचव्या व सहाव्या भेदांत फक्त रा; सातव्या, आठव्या व नवव्या भेदांत फक्त गा; पुन्हां १०, ११, १२ मध्यें ना; १३, १४, १५ मध्यें रा; १६, १७, १८ मध्यें गा; असें चाललें आहे. तीनदां एकाखालीं एक ना, मग तीनदां एकाखालीं एक रा, मग तीनदां एकाखालीं एक गा, अशी 'ना रा गा'ची आवृत्ति आहे.

आतां 'प्रथमप्रथम'चे स्वर पाहिले तर त्यांत ना रा गा, ना रा गा, अशा ओळीनें एकाखालीं एक आवृत्त्या दिसतील.

ही प्रस्तारमांडणीची एक रीत झाली.

अशा अनेक रीती असूं शकतील. उदाहरणार्थ वरील पद्धतिच जरा फेरफार करून वापरितां येईल. ९–९–९ च्या गटांत जे शेवटीं शेवटीं स्वर आले ते आधीं ठेवितां येतील; म्हणजे पहिल्या ९ भेदांत पहिला ना, दुसऱ्या ९ मध्यें पहिला रा, व तिसऱ्या ९ मध्यें पहिला गा ठेवितां येईल. त्यापुढें ना ना ना, रा रा रा, गा गा गा यांची आवृत्ति ठेवितां येईल. आणि शेवटीं ना रा गा, ना रा गा अशा आवृत्त्या येतील. अर्थात् प्रस्तार असा होईल :–

१] ना ऽ ऽ	१०] रा ना ऽ	१९] गा ना ऽ
२] ना ऽ रा	११] रा ना रा	२०] गा ना रा
३] ना ऽ गा	१२] रा ना गा	२१] गा ना गा
...	...	...
...	...	...

प्रत्येक प्रस्तार 'उलटा' झाला, क्रमांकहि बदलले.

अथवा अशीहि मांडणी करितां येईल :–

१] ना ऽ ऽ	१०] रा ना ऽ	१९] गा ना ऽ
२] ना रा ना	११] रा ऽ ना	२०] गा रा ना
[३ ना गा ना	१२] रा गा ना	२१] गा ऽ ना
...	...	...
...	...	...

यांत व आतांच वर सांगितलेल्या पद्धतिमध्यें फरक एवढाच कीं दुसऱ्या व तिसऱ्या स्थानांवरील स्वरावृत्त्यांची अदलाबदल झाली. तरीहि क्रमांक बदलणारच. क्रमांक [उद्दिष्ट] हें पद्धतिवर ठरणार.

जी पद्धति सोपी वाटेल ती अनुसरावी. मात्र एकदां धरलेली पद्धति सोडूं नये. कारण नष्ट काढण्याचे, उद्दिष्ट ओळखण्याचे नियमहि पद्धत्यनुसार बदलणार हें उघड आहे.

तूर्त आपण प्रथम सांगितलेली पद्धति वापरूं. ती छंदःशास्त्रावरून घेतलेली आहे; संगीतरत्नाकराची नव्हे. वरील उदाहरणांत एकेक स्वर पुन्हांपुन्हां घेतां येतो, जसें ना ना ना (हेंच भेददृष्ट्यां ना ऽ ऽ असें लिहिलें.) अशा प्रकारांचा विचार रत्नाकरांत नाहीं. परंतु गायनवादनांत असे प्रकार होतातच !

आपली ही स्वीकृत रीत पक्की होण्यासाठीं एक छोटें उदाहरण घेऊं. घटकसंख्या, म्हणजे एकूण दिलेले घटक, तीन; ना, रा, गा हेच. पण एकेका अवयवांत म्हणजे प्रस्तारभेदांत घटक दोनच ठेवावयाचे. म्हणजे अवयवमान दोन; ‘ द्विरवयवी ’ प्रस्तार.

संख्यान = (घटकसंख्या)$^{\text{अवयवमान}}$ = $३^{२}$ = ३×३ = ९. घटक ३, म्हणून गट $\frac{९}{३}$ = ३. प्रत्येक गटांत तीन तीन भेद येतील. प्रत्येक भेदांत घटक दोन म्हणून स्वर दोनच येणार. पहिल्या स्थानीं ना रा गा, ना रा गा अशा एकाखालीं एक आवृत्त्या येतील. दुसऱ्या स्थानीं प्रथम सर्व ना (तीनदां), मग सर्व रा (तीनदां) आणि नंतर सर्व गा (तीनदां) असें होऊन प्रस्तार संपेल. प्रस्तार ना या खालच्या स्वरावर सुरूं होऊन शेवटीं गा या स्वरावर संपेल. तो असा.

१) ना ऽ	४) ना रा	७) ना गा
२) रा ना	५) रा ऽ	८) रा गा
३) गा ना	६) गा रा	९) गा ऽ

हेच भेद, पूर्वी प्रथम संपूर्ण लिहिलेल्या ना रा गा या तीन घटकांच्या ‘ त्रिरवयवी ’ प्रस्ताराचे पहिले ९ भेद आहेत, फक्त त्यांतील शेवटची रांक येथें नाहीं.

तेव्हां तो पूर्वीचा संपूर्ण २७ भेदांचा प्रस्तार या नवांवरून कसा आला तें कळेल. हेच ९ भेद पुन्हां दोनदां असे एकूण तीनदां लिहिले, आणि पहिल्या नवांपुढें सतत शेवटीं ना, दुसऱ्या नवांपुढें सतत शेवटीं रा, व तिसऱ्या नवांपुढें सतत शेवटीं गा लिहिलें कीं झालें. मात्र आतां संख्यान २७, कारण प्रत्येक भेदांत आतां अवयव तीन, दोन नव्हेत.

हें कळल्यावर, ना रा गा मा असे चार घटक असले व ते प्रत्येक भेदांत चार चार असे ठेवून घ्यावयाचे असले तर प्रस्तारमांडणी काय होईल तें सांगणें सोपें होतें.

येथें संख्यान = (घटकसंख्या, ४)$^{\text{अवयवमान, ४}}$ = ४×४×४×४ = २५६.

घटक ४, (ना रा गा मा), म्हणून ६४ चा १ असे ४ गट होतील. पहिल्या ६४ मध्यें सर्वांत शेवटीं ना, दुसऱ्या ६४ मध्यें सर्वांत शेवटीं रा, तिसऱ्या ६४ मध्यें सर्वांत शेवटीं गा व चौथ्या ६४ मध्यें सर्वांत शेवटीं मा येणार. या प्रत्येक ६४ चे पुन्हां १६-१६ चे ४ गट होणार; त्यांत तिसऱ्या स्थानीं प्रथम ओळीनें १६ ना, मग १६ रा, मग १६ गा, व नंतर १६ मा येणार. दुसऱ्या स्थानीं ना ना ना ना, रा रा रा रा, गा गा गा गा, मा मा मा मा हें पुनः पुन्हां ओळीनें येणार. व पहिल्या स्थानीं ना रा गा मा हें एकामागून एक आवृत्त होत राहणार.

१]	ना	ऽ	ऽ	ऽ
२]	रा	ना	ऽ	ऽ
३]	गा	ना	ऽ	ऽ
४]	मा	ना	ऽ	ऽ
५]	ना	रा	ना	ऽ
६]	रा	ऽ	ना	ऽ
७]	गा	रा	ना	ऽ
८]	मा	रा	ना	ऽ
९]	ना	गा	ना	ऽ
१०]	रा	गा	ना	ऽ
११]	गा	ऽ	ना	ऽ
१२]	मा	गा	ना	ऽ
१३]	ना	मा	ना	ऽ
१४]	रा	मा	ना	ऽ
१५]	गा	मा	ना	ऽ
१६]	मा	ऽ	ना	ऽ
	वगैरे.	वगैरे.	वगैरे.	वगैरे.

१७ ते ३२ या भेदांत–
तिसऱ्या रांकेंत रा. इतर पूर्ववत्.

३३ ते ४८ या भेदांत–
तिसऱ्या रांकेंत गा. इतर १ ते १६ प्रमाणेंच

४९ ते ६४ या भेदांत–
तिसऱ्या रांकेंत मा. इतर १ ते १६ प्रमाणेंच

—

६५ ते १२८ या भेदांत–
शेवटच्या रांकेंत सर्व रा. बाकी १ ते ६४ प्रमाणेंच.

१२९ ते १९२ या भेदांत–
शेवटच्या रांकेंत सर्व गा. बाकी १ ते ६४ प्रमाणेंच.

१९३ ते २५६ या भेदांत–
शेवटच्या रांकेंत सर्व मा. बाकी १ ते ६४ प्रमाणेंच.

उदाहरणार्थ २५५ हा भेद (नष्ट) गामामामा म्हणजे गा मा ऽ ऽ ऽ.

१९१ हा भेद गामामागा म्हणजे गामा ऽ गा.

गामाऽरा (म्हणजे गामामारा) चा क्रमांक, उद्दिष्ट, १२७, हें वरील रचनेवरून सहज सांगतां येईल.

'सहज सांगतां येईल' याचाच मतलब असा कीं, एकदा मांडणीची रीति हस्तगत झाली तर संपूर्ण प्रस्तार लिहिण्याची गरज उरणार नाहीं, किंचित् विचार करून नष्टोद्दिष्ट सांगतां येईल. उद्दिष्ट म्हणजे क्रमांक. दिला, तर तो ६४–६४ च्या कोणत्या गटांत पडतो, नंतर त्या ६४ पैकीं १६–१६ च्या कोणत्या गटांत पडतो, मग त्या १६ पैकीं ४–४ च्या कोणत्या गटांत पडतो, हें जाणून तो विशिष्ट प्रस्तारभेद काय रूपाचा आहे हें सांगतां येईल; नष्ट झालेलें रूप कळेल. असेंच, नष्टरूप माहीत असल्यास उद्दिष्ट कळेल. सर्व प्रस्ताव कां लिहिला नाहीं, तर तो फार मोठा झाला म्हणून. येथें संख्यान $४^{४}$ = २५६ आहे. त्यावरून एकाखालीं एक अशा २५६ ओळी लागतील हें कळतें. तो अध्वदेश.

सर्वच्यासर्व २५६ भेद ओळीनें म्हणावयाचे, मध्यें थांबावयाचें नाहीं, साधारण मध्यलय ठेवावयाचा–म्हणजे समजा एकेका घटकास (स्वरास) अर्धाअर्धा सेकंद काळ द्यावयाचा, तर प्रत्येकीं ४ स्थानें म्हणून प्रत्येक भेदास $\frac{४}{२}$ = २ सेकंद अशा हिशेबानें एकूण २५६×२ = ५१२ सेकंद म्हणजे $८\frac{८}{६०}$, जवळजवळ साडेआठ, मिनिटें इतका वेळ लागेल. तात्पर्य, हा सर्व प्रस्तार साधारण मध्यलयांत न थांबतां म्हणण्यास ८॥ मिनिटें लागणार. हा अध्वयोग.

अध्वदेश व अध्वयोग या कल्पनांचा उपयोग असा होतो.

आपण म्हणतांनां खालचा स्वर पकडून त्यावरून हळूंहळूं चढतवाढत वरच्या स्वरावर आलों, 'वाढलों.' म्हणजे हिंदींत 'बढलों.' म्हणून यास 'बढन्त' म्हणतात. (कोणी 'बढऽत्' असा उच्चार करितात).

पण वरील प्रस्तार म्हणून पहावा. ती केवळ कसरत आहे. त्यांत मौज म्हणजे रंजकता नाहीं. त्यांत फायदा एवढाच कीं त्याच्या बाहेर कांहीं शिल्लक नाहीं, दिलेल्या '४ घटक, ४ स्थानें' या अटी पाळून २५७ वा प्रस्तारभेद होणारच नाहीं. म्हणजे सर्व शक्य भेद आपण 'पाठ म्हटले,' 'पढिले (पढले)' असें झालें. म्हणून सर्व प्रस्तार म्हणण्याच्या 'संथेस' 'पढन्त' म्हणतात. (हा शब्द हल्लीं महाराष्ट्रांत रूढ नाहीं, ग्वालियर–बनारसकडे आहे. वाटतें कीं महाराष्ट्रांत आला तर याचा उच्चार 'पढऽत्' असा होईल).

तरीहि, वरील उदाहरणांत आपण 'सा रा गा' असे ओळीनें स्वरघटक घेतले नाहींत, ना रा गा असे घेतले. यांमध्यें कांहीं रंजक परस्परभाव आहे असें मानितात, [११] आणि तो परस्परभाव यमन नांवाच्या रागरूपांत असावा असें म्हणतात. म्हणून येथें जी पढन्त होते तिला कांहीं धोरण आहे. तें धोरण बढन्त या अर्थभावाचें आहे, म्हणून ही यमनची 'बढन्त–पढन्त,' तीन (अथवा चार) स्वरांची, झाली. हें आपलें यमनच्या ना रा गा अथवा (ना रा गा मा) या स्वरांसंबंधींच्या बढन्तचें 'कोठार' भरलें. हा खाजगींत करण्याचा अभ्यास झाला.

पण यमन रागरूप व्यक्त करतांना हें सर्व बढन्तपढन्तचें कोठार खुलें करून क्रमानें म्हटलें तर कंटाळवाणें व बेढब दिसेल; आणि हरप्रसंगीं, हरगीतांत तसें केलें तर हास्यास्पदहि होईल. म्हणून ही यमनची 'बढन्त' नव्हे. कारण आतां आपण अर्थभाव पहात आहोंत; अर्थभाव गेला कीं यमन गेला. बढन्त करण्यांत तारतम्य, प्रसंगाचा विवेक हवाच. या कोठारांतून त्या त्या संदर्भांत रोचक वाटतील तेवढेच प्रस्तारभेद साक्षेपानें निवडून ते चढत्या क्रमानें म्हणावयाचे तरच त्यांत मौज येईल. 'तीच यमनची बढन्त.' एरव्हीं केवळ कसरत.

येथें तर खडे स्वर लिहिले. त्यांत मींड, कण, कंप, हुंकार असे अलंकार योजून तारतम्यानें वापरले कीं मगच त्या बढन्तला आकर्षकपणा येईल. तशा एकेका अलंकाराचा अंतर्भाव करून पुन्हां तसेतसे कालमानदृष्ट्यां, स्वरालंकारदृष्ट्यां प्रस्तार मांडितां येतील. पण त्यांचे संख्यान, अध्वदेश, अध्वयोग हे किती अफाट होतील तें सांगणें नकोच. केवळ तीनचार निव्वळ एकमात्रिक स्वरांमध्यें एवढा विस्तार, एवढी सखोलता आहे ! म्हणूनच 'नादसागर अपरंपार, किनहूं न पायो पार' असें म्हटलें आहे.

तरीहि, ज्याची पढन्त तयार तोच बढन्त योजनाबद्ध प्रवीणतेनें करूं शकणार; एरव्हीं, शिकलेली तालीम किंवा आयत्या वेळची स्फूर्ति हेंच भांडवल राहील. म्हणून प्रस्ताराचें महत्त्व.

उत्तम बढन्त हल्लीं ऐकूं येत नाहीं. [१२] तरीसुद्धां हिराबाईंचें गाणें (त्यांच्या या वयांतहि) लक्षपूर्वक ऐकिल्यास निवडक, योजनाबद्ध, आकर्षक बढन्त कशी असूं शकते याचा प्रत्यय मिळेल. उदाहरण देऊं.

ना, रा, गा यांचा प्रस्तार लिहिलाच आहे. ना ला चिकटून सुरवात केली व हळूंहळूं रा वरून गा वर मुक्कामाला आलों, व यांत वर सांगितलेलीं पथ्यें पाळिलीं, कीं आतां पुढें मा हा स्वर दाखल करावयाचा. त्याची एक तऱ्हा अशी.

२७ वा प्रस्तारभेद गाऽऽ म्हटला. त्याचा मात्राकाल तीन मात्रांचा समजूं. आतां क्षणभर थांबून हळूंच ('श्रुतिस्पर्श, स्वरस्पर्श' करीत) माऽऽ हा तीन मात्रांचा स्वर हलक्या आवाजांत काढावयाचा. नंतर 'सा' वर न येतां १८ व ९ हे भेद घेऊन त्यांना मा तीन मात्रांचा जोडावयाचा, व 'मा' न घेतां ३ रा, २ रा व १ ला प्रस्तारभेद दाखवून ना वर परत हटावयाचें. एकूण प्रकार असा दिसेल.

गाऽऽ, ‿माऽऽ, ⁀ गा ऽ रा माऽऽ, ⁀ गाऽ ना माऽऽ, ⁀ गा ना ऽ,
रा ना ऽ, ना ऽऽ, (स्वल्पविरामाच्या जागीं ½ मात्रा थांबावें).

आतां हळूंच स्पर्शानें सा वर यावें. सा दीर्घ, ४ मात्रांचा, स्पष्ट, असावा पुढें ना रा गा मा ची अष्टमांश लयानें बढंत करावी; वगैरे.

बढन्त करितांना एकेका स्वराची सांधेजोड करीत कसें पुढें सरकतात त्याचा हा एक थोडा मासला आहे. ही सांधेजोडसुद्धां अनेक प्रकारें करितां येते हें उघड आहे, पण त्यांत कांहीं विशिष्ट धोरणदृष्टि असते हें दाखवावयाचें होतें. केवळ पढन्त, नुसती बढन्तपढन्त, साधी बढन्त, आणि अमुक प्रसंगानुरूप रागाची म्हणजे रंजक बढन्त, यांतील फरक येथें स्पष्ट होतो.

येथें केवळ स्वरनाद दाखविले. पण त्यांवरून पाटाक्षरांचे प्रस्तार कसे करावे व त्यांचें संख्यान आणि अध्वयोग आधींच कसे जाणावे, हें सहज कळेल. उदाहरणार्थ, धा आणि तिन् हीं दोनच पाटाक्षरें 'घटक' म्हणून वापरावयाचीं आहेत असें समजूं. त्यांचे दोनच मात्रांचे खंडप्रस्तार वरील (सा रा) यांच्या उदाहरणावरून मांडतां येतील. धा, तीं, त्रक्, या तीन घटक-पाटाक्षरांचे प्रस्तार (ना रा गा) यांच्या उदाहरणांवरून कळतील. धा, तीन्, ना, त्रक या चारांचे प्रत्येकीं चार मात्रांचे असे २५६ प्रस्तारभेद (ना रा गा मा) या उदाहरणावरून करितां येतील.

धा, धीं, ना, तीं, त्रक या पांच वर्णांचे पांच पांच मात्रांचे असे कोणते बोल होतील तें आतां सांगतां येईल, व हे बोल एकूण ५ ⁵ = ५×५×५×५×५ = ३१२५ होतील हेंहि समजेल.

आतां या शेवटच्या उदाहरणांच्या प्रस्तारांत एक बोल 'पांच धा'चा येणार, 'धा, धा, धा, धा, धा' असा होणार, हें उघड आहे. (परणांत असे प्रकार असतात; चार धाचें परण, नऊ धा चें परण वगैरे). पण तसे बोल नेहमींच कर्णमधुर वाटतील असें नाहीं. म्हणून धा या घटकाची जी एकच मात्रा समजली आहे ती वाढविली, धा हें पाटाक्षर चांगलें घुमवून दीर्घ केलें, तर बरें. 'धाऽऽऽऽ' यांत तें पांच मात्रांकालांइतकें टिकेल इतक्या 'आंसे'चें आहे.

अशाच कारणांस्तव पूर्वीच्या सर्व उदाहरणांत 'रा रा' ऐवजीं 'राऽ', 'गागागा' ऐवजीं 'गाऽऽ,' वगैरे लिहिलें आहे. (गाऽऽ, गाऽगा, गाऽऽ यांमधील अर्थभाव वेगळा होतो, परंतु येथें तो गुण दृष्टिआड केला आहे.)

येथपर्यंत आपण प्रत्येक घटकाला एक मात्रा असा समान काल दिला. (सुरुवातीला समजुतीखातर घेतलेलीं ० ⌣ हीं उदाहरणें फक्त अपवाद). पण मात्रांच्या अंशभागाचाहि विचार करावयास हवा, कारण त्यांचेहि प्रस्तार होणारच. तो विचार पुढें पाहूं; पण आधीं त्याची पूर्व-तयारी म्हणून आतांपर्यंतचीच पद्धति वेगळया तऱ्हेनें मांडूं.

समजा, आपल्याजवळ जे घटक आहेत ते । धीं ।, ॥ तिर । किट ॥ आणि । कि । ट । ता । [१३] असे आहेत. धीं हा घटक एका मात्रेचा आहे. तिरकिट हा पूर्ण बोल एका मात्रेचा आहे व त्याच्या चारहि अक्षरांचा काल समान (१/४ मात्रा) आहे, म्हणजे 'तिर' अर्ध्या मात्रेचा व 'किट' अर्ध्या मात्रेचा आहे. किटता हा पूर्ण बोलहि एकमात्रेचा आहे व त्याचे तीन समान भाग आहेत; कि, ट, ता हीं अक्षरें प्रत्येकीं ⅓ मात्रेचीं आहेत. (कि–ट–ता. कि–ट–ताऽ असें ता दीर्घ करून नव्हे). तिरकिट हा बोल संपूर्णच वाजवावयाचा, अर्ध्यावर तोडावयाचा नाहीं, तसेंच 'किट', 'ता'. किटता हेंहि तिन्ही अक्षरांचेंच वाजवावयाचें, असा नियम करूं; 'किट' असें सुटेंच ठेवावयाचें नाहीं.

एकेका अवयवांत तीन मात्रा ठेवूं, अवयवमान ३. घटक ३. म्हणून संख्यान ३³ = २७. प्रस्तार 'ना रा गा' च्याच धोरणानें असा होईल :—

१) । धीं । धीं । धीं ।
२) ⁴। तिरकिट । धीं । धीं ।
३) ³। किटता । धीं । धीं ।
४) । धीं । तिरकिट । धीं ।
५) । तिरकिट । तिरकिट । धीं ।
६) । किटता । तिरकिट । धीं ।
७) । धीं । किटता । धीं ।
८) । तिरकिट । किटता । धीं ।
९) । किटता । किटता । धीं ।
१०) । धीं । धीं । तिरकिट ।
११) । तिरकिट । धीं । तिरकिट ।
१२) । किटता । धीं । तिरकिट ।
१३) । धीं । तिरकिट । तिरकिट ।
१४) । तिरकिट । तिरकिट । तिरकिट ।
१५) । किटता । तिरकिट । तिरकिट ।
१६) । धीं । किटता । तिरकिट ।
१७) । तिरकिट । किटता । तिरकिट ।
१८) । किटता । किटता । तिरकिट ।

१९) | धीं | धीं | किटता |
२०) | तिरकिट | धीं | किटता |
२१) | किटता | धीं | किटता |
२२) | धीं | तिरकिट | किटता |
२३) | तिरकिट | तिरकिट | किटता |
२४) | किटता | तिरकिट | किटता |
२५) | धीं | किटता | किटता |
२६) | तिरकिट | किटता | किटता |
२७) | किटता | किटता | किटता |

हा प्रस्तार म्हणून पहावा; 'बोल बांधण्यांत' प्रस्ताराचा उपयोग कसा होतो तें ताबडतोब ध्यानांत येईल. वरील तीनच बोल घेऊन तीनतीनच मात्रांचा एक असे फक्त २७ च भेद होतील, २८ वा होणार नाहीं. हे सर्व 'बोल' वाजविण्यांत फार मौज आहे. पण 'किटता'चा समभाग काल संभाळला पाहिजे.

'साथ वाजविण्यांत' हि अशा प्रस्तारांचा फार उपयोग होतो. याचें एक छोटेंसें उदाहरण पहा. 'मुंदरी मोरी काहेको छीनलयी, छेलवा !' असें गीत आहे. (हे छळका, छळवाद्या, माझी मुद्रिका–आंगठी–कां हिसकावून घेतलीस ? असा अर्थ आहे). सम ही काहेको या शब्दांतील 'का' वर आहे. त्या भाषेंत 'का' एवढेंच म्हटलें तरीहि 'कां ?' 'काय ?' हाच अर्थ आहे म्हणून काहेको ऐवजीं नुसतें 'का' म्हटलें व यतिस्थान घेतलें तरी बिघडत नाहीं, म्हणून सम अयोग्य ठिकाणीं नाहीं. आतां समजा, तीन मात्रांमध्यें 'मुंदरि मोरी का !' [१४] असें म्हणून 'का' वर सम गांठली, मुंदरि एक मात्रा – मोरी एक मात्रा – का एक मात्रा. पहिल्या मात्रेंत मुं, द, रि प्रत्येकीं $\frac{1}{3}$ मात्रेचें अक्षर, दुसऱ्या मात्रेंत मो, री प्रत्येकीं अर्ध्या मात्रेचें अक्षर, तिसरी का या अक्षराची एक मात्रा असें केलें, आणि त्या अनुरोधानें स्वर व स्वरालंकार ठेविले, तर मोठा सुबक वर्ताव होईल. (करून पहावें). वरील प्रस्ताराचा । किटता । तिरकिट । धीं । हा सहावा प्रस्तार हुबेहुब याच अंगाचा आहे. या दोहोंची साथ उत्तम जुळते.

```
 ३          ४            १
।मुं द रि । मो ऽ री ऽ ॥ का ।
१५        १६            १
                        +

 ३          ४            १
। कि ट ता । ति र कि ट ॥ धीं ।
१५        १६            १
                        +
```

१६ मात्रांच्या ठेक्यांत गाणें असल्यामुळें 'मुं' १५ व्या मात्रेवर सुरू होतें, १६ व्या मात्रेची सुरुवात 'मो' नें होते व समाप्ति 'री' ऽ च्या आकारानें होते, व सम येते. तेथेंच पुढच्या आवर्तनाची सुरुवात होऊन त्याक्षणींच 'का' हें अक्षर आणि 'धीं' हा बोल येतो. म्हणून मात्रांचे क्रमांक १, २, ३ असे न लिहितां १५, १६, १, असे लिहिले.

उलट, अशा तालप्रस्तारभेदांची माहिती स्वरांग सुबक करण्यासहि अत्यंत उपयोगी होते. याचें उदाहरण पहा. ' घडिघडि, पल, छन, कहो कैसी बिताऊं श्याम ? [१५] हे श्याम, एकेक घटिका– एकेक पळ– एकेक क्षण—कसा घालवूं, सांग बरें ?) हें चतस्र लयाचें गीत आहे. बिताऊं मध्यें बीताउं असा उच्चार चालतो, उ अगदीं ऱ्हस्व केला तरी चालतो; श्याम चा म अगदीं ऱ्हस्व आहे. चतस्र लयांत। किटतकगदिगन। हा एकेक अक्षर $\frac{1}{2}$ मात्रेचें मिळून पूर्ण १ मात्रेचा बोल, । तिरकिट । हा एकेक अक्षर $\frac{1}{4}$ मात्रेचें असा १ मात्रेचा बोल, । धा गे । हा एकेक अक्षर अर्धमात्रेचें असा १ मात्रेचा बोल, व । धीं । हा एकाक्षरी एक मात्रेचा बोल, हे घटक घेतले आणि ४ मात्रांचा एक अवयव असे भेद मांडून प्रस्तार केला, तर संख्यान २५६ होणार. त्यांतला २८ वा भेद असा असणार :–

८ ४ २ १
। किटतकगदिगन । तिरकिट । धागे । धीं ।
१ २ ३ ४

या बोलांनुसार वरील चरण असा होतो–

८ ४ १
। घडिघडिपलछन । कहोकैंसी । बीता (उं) । श्या (म्) ।

(उं) व (म्) ऱ्हस्व आहेत ते $\frac{1}{2}$ मात्राकालाचे मांडून–

८ ८ ८ ८
। कि ट त क ग दि ग न । तिऽरऽकिऽटऽ। धाऽऽऽगेऽऽऽ ॥ धींऽऽऽऽऽऽऽ ।
१४ १५ १६ १
+

८ ८ ८ ८
। घडिघडि प ल छ न । कऽहोऽकैऽसीऽ । बीऽऽऽताऽऽउं ॥ श्याऽऽऽऽऽऽम ।
१४ १५ १६ १
+

असें स्पष्टरूप लिहितां येईल. १४ व्या मात्रेला सुरुवात करून ' श्या ' वर सम येते. या अंदाजानें त्यांतील स्वर, स्वरालंकार वगैरे अगदीं योग्य तसे योजितां येतील. अर्थहानि तर होणार नाहींच, पण बेलयपणा अजीबात स्पर्शहि करणार नाहीं. कोठेंतरी कशीतरी ङ, ऊ अशा विसंगत अंगाची तानेची भरारीच मारिली आहे, किंवा शब्द मध्येंच कोठेंतरी तोडिले आहेत, अथवा ऱ्हस्व अक्षरें प्रमाणाबाहेर दीर्घ केलीं आहेत व बऱ्याच दीर्घ अक्षरांचा एक गठ्ठा करून कोठेंतरी राहिलेल्या जागेंत कसातरी घुसडला आहे, असे प्रकार होणार नाहींत. [१६]

अशी हुबेहुब जी साथ तिला तबलावादकांचा ' लिपटना ' असा शब्द आहे.

प्रस्ताराचा उपयोग इतका खोलवर होतो. योजक मात्र हवा. असो.

आतां आपण ' एक मात्रा ' या एकाच मापावरून अणुद्रुतलघुगुरुप्लुत आदि लयांगांकडे आलों. लयांगांच्या प्रस्ताराचीहि आतां थोड्या वेगळ्या दृष्टिनें ओळख करून घेऊं.

अगदीं सुरुवातीस विराम (˘) आणि द्रुत (०) यांस घटक म्हणून घेऊन । ˘ ।, । ० ।, । ˘ ० ।, । ० ˘ । वगैरे जे प्रस्तारभेद पाहिले, त्यांत एका द्रुताचे विराम दोन, ० म्हणजे ˘ ˘, हा कालप्रमाणाचा हिशेब वापरिला नाहीं. (तसा वापरितां येतो एवढें सूचन फक्त पहिल्या उदाहरणांत केलें एवढेंच). ˘ आणि ० हे दोन स्वतंत्र, परस्परभिन्नच घटक मानिले. परंतु

आतां खुद्द लयांगांचाच प्रस्तार करणें आहे, तेव्हां त्यांचीं कालानुसार परस्परप्रमाणेंहि लक्षांत घ्यावयास हवींत.

प्रथम, एक गुरु (ऽ) आणि एक लघु (।) हे दोनच घटक दिले आहेत असें समजूं. एक गुरु म्हणजे दोन लघु; ऽ = ।।, ग = लल, उदाहरणादाखल म्हणून एकेका प्रस्तारभेदांत (अवयवांत) चार घटक ठेवावयाचे आहेत असें ठरवूं. मग ते चार गुरु असोत कीं चार लघु असोत, अथवा तीन गुरु आणि एक लघु असोत, किंवा कांहीं.

क्रमाला महत्त्व दिलें नाहीं, केवळ लघुगुरु एवढेंच पहावयाचें, तर चारच प्रकार होतील हें पूर्वी पेढा–लाडू यांच्या उदाहरणांत, आतां पेढा–लाडू याऐवजीं लघु–गुरु व त्यांचें परस्परप्रमाण ही कल्पना ठेविल्यास, दिसेलच [जसें एका लाडूचें मूल्य समजा दोन पेढे. मग एका पुडींत आधीं एक लाडू व मग तीन पेढे ठेविले काय, किंवा आधीं तीन पेढे व मग एक लाडू ठेविला काय, सारखेंच; एकूण चार वस्तु झाल्या व त्यांत ठेविण्याच्या क्रमाला महत्त्व कांहीं नाहीं].

ऽऽऽऽ, ।।।ऽ, ।। ऽऽ, ।ऽऽऽ, ऽऽऽ [४ गुरु, ३ लघु १ गुरु, दोन लघु दोन गुरु, एक लघु तीन गुरु, व चार गुरु] हे ते चार प्रकार.

पण प्रस्तार मांडितांनां क्रमालाच महत्त्व आहे. आधीं–नंतर हें पथ्य पाळावयाचें आहे. [लघु गुरु यांच्या क्रमाला 'लाग, लघुगुरुविराम यांच्या क्रमाला 'लगाव', आणि लघु गुरु द्रुतांच्या क्रमाला 'लागदाट' असे परंपरागत शब्द आहेत व ते कांहीं गीतांतहि आहेत][१७].

संख्यान = घटकसंख्या$^{\text{अवयवमान}}$ = २^{४} = २ × २ × २ × २ = १६. अध्वदेश १६ ओळींचा होईल.

(वरवर पहातां हें पूर्वीच्या 'ना रा गामा' च्या प्रस्ताराच्या उदाहरणासारखेंच वाटेल, तेथें संख्यान २५६ होतें तर आतां १६च कसें ? अशी शंका येईल. पण येथें फरक आहे. तो असा कीं ना रा गा मा या उदाहरणांत ना, रा, गा, मा असे चार घटक होते व ते चार चार एकेका वेळीं घ्यावयाचे होते; आतां घटक फक्त ऽ, । हे दोनच आहेत, चार नव्हेत; अवयवमान मात्र ४ ठेवावयाचें आहे).

'सोंप्याकडून अवघडाकडे' जावयाचें हें आपलें धोरण आहे. त्यानुसार तूर्त आपण ऽ = ।।, एक गुरु म्हणजे दोन लघु, हें प्रमाण जरा दुर्लक्षित करूं. लघु हा गुरुपेक्षां लहान ('अल्प') आहे एवढेंच ध्यानांत घेऊं.

ना, रा हे दोनच घटक घेऊन एकेका वेळीं चारांचा आंकडा पुरा करणें असेल तर प्रस्तार कसा मांडावा हें आपण पाहिलें होतेंच; १६ या संख्यानाचे ८–८ चे दोन गट होतील. पहिल्या गटांत शेवटीं सर्व ना, दुसऱ्या गटांत शेवटीं सर्व रा. पहिली रांक सर्व ना, रा; ना, रा; ना, रा असें शेंवटपर्यंत, दुसरी रांक ना ना, रा रा; ना ना, रा रा असें शेंवटपर्यंत आणि तिसरी रांक ना ना ना ना, रा रा रा रा असें चार वेळां; ही ती रीति. तसेंहि आतां करितां येईल. पण आतां वेगळी रीति सांगूं.

कारण लघु हा गुरुपेक्षां लहान म्हणजे 'अल्प' आहे ही कल्पना आतां पुढें मांडावयाची आहे. ती अशासाठीं कीं पुढें गेल्यावर १ गुरु = २ लघु हें प्रमाणहि वापरावयाचें आहे; तसें केलें तरच लयांगप्रस्तार हें नांव सार्थ होईल. पुढें सांगावयाच्या रीतिची पूर्वतयारी येथें 'अल्प-बहु' एवढा फक्त तरतम भाव वापरून करावयाची आहे. पूर्वीची रीति व आतां सांगण्यांत येणारी, अशा दोन्ही रीतींनीं प्रस्तार एकसारखाच झालेला दिसेल, व अर्थात् नष्टोद्दिष्टाचे नियम जे पुढें सांगूं ते दोन्ही रीतींस लागूं होतील; ही मौज आहे. आतां रीति अशी.

प्रथम सर्व गुरु (ऽऽऽऽ) लिहावे, हा पहिला भेद. खालच्या ओळींत म्हणजे दुसऱ्या भेदांत असें करावें कीं सर्वांत पहिल्या ओळींत पहिला जो गुरु–डावीकडचा–आहे, त्याच्याहून लहान (अल्प) जो लघु (।) तो त्या गुरुखालीं लिहावा, व वरच्या ओळींतील उरलेले तीन गुरु तसेच पुढें म्हणजे उजवीकडे मांडावे. (। ऽऽऽ) हा दुसरा भेद. तिसरा भेद असा करावा–दुसऱ्या ठिकाणीं गुरु आहे, त्याचा अल्प जो लघु तो त्याच्या खालीं लिहावा, व पुढचीं चिह्नें ऽऽ ही वरीलप्रमाणेंच लिहावी. राहिलें पहिलें स्थान, तेथें जो मोठा घटक ('महत्'), गुरु, तो लिहावा. (ऽ। ऽऽ) हा तिसरा भेद. यांत पथ्य हें कीं जो बदल आपण करूं, त्याच्या-पुढचीं स्थानें वरील ओळीचीच घ्यावयाचीं, पण मागच्या स्थानांमध्यें मोठे घटक (ऽ) ठेवावयाचे. उदाहरणानेंच हें स्पष्ट होईल.

१) ऽ ऽऽऽ सर्व गुरु लिहिले.

↓

२) । ऽऽऽ डावीकडे जो पहिला मोठा [महत्], त्याला छोटा [अल्प]. केला. बाकी पुढें, म्हणजे उजवीकडे, पूर्वीप्रमाणेंच.

↓

३) ऽ । ऽऽ डावीकडे जो पहिला–प्रथम दिसणारा–मोठा, त्याला छोटा केला, तो दुसऱ्या स्थानीं आहे. उजवीकडे पूर्वीप्रमाणेंच. पण डावीकडे म्हणजे पहिल्या स्थानीं मोठा [ऽ] लिहिला, पूर्वीचा छोटा [।] उतरवून काढला नाहीं, तसाच ठेविला नाहीं.

↓

४) । । ऽ ऽ . जो प्रथम दिसेल त्या मोठ्याचा छोटा करावयाचा. तो आतां प्रथम-स्थानींच आहे, म्हणून वर जो प्रथमस्थानीं गुरु होता त्याचा लघु केला. उजवीकडे फेरबदल करावयाचा नाहींच.

↓

५) ऽ ऽ । ऽ . प्रथम दिसणारा जो मोठा, गुरु, तो तिसऱ्या स्थानीं. त्याचा लघु केला. उजवीकडे जें होतें (ऽ) तें तसेंच मांडलें. डावीकडे दोन जागा मोकळ्या, त्या गुरूंनीं भरल्या, कारण मोठा घटकच डावीकडे घ्यावयाचा, छोटा नाहीं. एकूण चार स्थानें पुरीं केली.

↓

६) । ऽ । ऽ . पहिला गुरु प्रथमच आला, त्याचा लघु केला. उजवीकडे पूर्वीप्रमाणें.

↓

७) ऽ । । ऽ . पहिला गुरु द्वितीयस्थानीं, तो लघु केला. डावीकडे गुरु मांडला.

↓ उजवीकडे पूर्वीप्रमाणेंच.

८) । । । ऽ . स्पष्टच आहे; उजवीकडे बदल नाहीं.

↓

९) ऽ ऽ ऽ । . शेवटीं आलेल्या गुरुला लघु केला. डावीकडची जागा तीनहि गुरूंनीं भरून काढिली.

↓

१०) । ऽ ऽ । .

↓

११) ऽ । ऽ । .

↓

१२) । । ऽ । .

↓

१३) ऽ ऽ । । .

↓

१४) । ऽ । । .

↓

१५) ऽ । । । .

↓

१६) । । । । . सर्व लघु झाले, लघु [अल्प] बनविण्यास गुरु [महत्] शिल्लक नाहीं; प्रस्तार संपला.

[असाच प्रस्तार प्रथम सर्व लघु घेऊन करितां येईल; वरील वर्णनांतील गुरु व लघु यांची आलटापालट केली म्हणजे झालें. पण भेदांक (उद्दिष्टें) बदलतील. जी रीति एकदां अनुसरिली ती मात्र कारणाशिवाय बदलूं नये; नाहींतर घोंटाळ्याचा संभव आहे.]

जरा विचार केला तर आपली पूर्वीची [ना, रा] रीति व ही रीति या दोहोंनीं प्रस्तार एकच येतो व क्रमांक तेच राहतात हें दिसेल. पण त्या पूर्वींच्या रीतिमध्यें लहान-मोठा घटक [अल्प-महत्] हा विचार नव्हता. येथें तो आहे, आणि जरा पुढें गेल्यावर लहान-मोठ्याचीं परस्परप्रमाणेंहि आपण विचारांत घेणार आहोंत. एवढ्यासाठीं ही रीति सांगितली.

वरील प्रस्तारांत गुरुऐवजीं धा सारखें पाटाक्षर व लघुऐवजीं कत् सारखें, धा च्या निम्म्या कालाएवढें, पाटाक्षर, अथवा त्या अंगांचे स्वरनाद किंवा भाषेंतील वर्ण, हेहि वापरून पाहतां येईल व तें प्रत्यक्ष उपयुक्तहि होईल हें उघडच आहे. तो विस्तार आतां नको. प्रत्यक्ष गायनांत हे प्रस्तारभेद कसे येतात त्याचें एक उदाहरण देणें बोधक आहे.

'ननदिया' (ननंदिया) हा शब्द कित्येक गीतांत येतो. त्याचे भाषेच्या दृष्टिनें, छंददृष्टिनें लघुगुरु स्पष्ट व ठराविक आहेत, 'या' हा गुरु व इतर तिन्हीं अक्षरें लघु [अथवा ननंदिया असें म्हटल्यास 'न' आणि 'दि' लघु व 'नं' व 'या' गुरु]. परंतु प्राकृत भाषा–संप्रदायाच्या दृष्टिनें याचे लघुगुरु बदलले तरी क्षम्य आहेत. ती मुभा घेतली जाते व योग्य ते स्वरालंकार योजून, चारांपैकीं कोणतेंहि अक्षर ऱ्हस्व अथवा दीर्घ केलें जातें. स्वरवर्ण-योजना प्रसंगानुरूप असली आणि ऱ्हस्व–दीर्घ हे अतिरेक होईल, प्रमाण बिघडेल इतके होतील, येथ-पर्यंत आकुंचित किंवा प्रसारित केले नाहींत, तर— १] ननदिया, सर्व ऱ्हस्व; २] नऽनदिया; पहिला न फक्त दीर्घ; ३] ननंऽदिया, अनुस्वारयुक्त दुसरा न फक्त दीर्घ, ननदीऽया, फक्त दी दीर्घ; ५] ननदियाऽ, फक्त या दीर्घ; ६] सर्व दीर्घ, हे पर्याय सर्व क्षम्य इतकेंच नव्हे तर त्या त्या संदर्भांत रोचकहि होतात. अशा या पर्यायांत एकच गुरु, दोन गुरु इत्यादि भेद होतील व ते सर्व वर मांडलेल्या प्रस्ताराअन्वयें एकूण १६ होतील.

१] नऽनंऽदीऽयाऽ	८ मात्रा	९] नऽनंऽदीऽया	७ मात्रा
२] ननंऽदीऽयाऽ	७ मात्रा	१०] ननंऽदीऽया	६ मात्रा
३] नऽनदीऽयाऽ	७ मात्रा	११] नऽनदीऽया	६ मात्रा
४] ननदीऽयाऽ	६ मात्रा	१२] ननदीऽया	५ मात्रा
५] नऽनंऽदियाऽ	७ मात्रा	१३] नऽनंऽदिया	६ मात्रा
६] ननंऽदियाऽ	६ मात्रा	१४] ननंऽदिया	५ मात्रा
७] नऽनदियाऽ	६ मात्रा	१५] नऽनदिया	५ मात्रा
८] ननदियाऽ	५ मात्रा	१६] ननदिया	४ मात्रा

या सर्व प्रकारांचा उपयोग जागजागीं दिसतोच. पण त्यांचा पद्धतशीर विचार, व त्यानुसार 'अलातचक्र' कल्पनेनें शब्दार्थस्वरोच्चारांचा वर्ताव व विस्तार कसा करितां येईल हें वरील विवरणांत स्पष्ट दिसेल.[१८] शिवाय, लयप्रमाणशीर [लयदार] व बेलय यांमध्यें मूलतः फरक कोणत्या दृष्टिनें करावयास हवा हेंहि शब्दवर्णांपुरतें आतां कळेल. [तीच दृष्टि स्वरांस लावावयास हवी हें ओघानें आलेंच].

वरील उदाहरण आणखी एक मुद्दा सुचविण्याच्या हेतुनें दिलें. या प्रस्तारांत, प्रत्येक अवयव [भेद] समान कालाचा नाहीं. कोठें ४ मात्रा, कोठें ५, कोठें ६ व कोठें ७ आहेत, व सर्वाधिक मात्रा ८ आहेत. हा ८ मात्रांचा [पहिला–सर्वगुरु–भेद] हा जर गायनांतील मूळ प्रमाण काल मानिला, म्हणजे गीत चतस्र अंगानें जावें असें ठरविलें, तर ५, ६, ७ मात्रांच्या भेदांत कमी पडणाऱ्या [८–५, ८–६, ८–७ म्हणजे ३, २, १ या] मात्रा भरून काढावयास हव्या. तसें दोन तऱ्हांनीं करितां येईल. एक असें कीं, लघुगुरु यांचें 'एकास दोन' हें प्रमाण येथें अक्षरदृष्टिनें थोडें कमी अधिक करावयाचें; दीर्घ अक्षरें सुबक वाटतील एवढ्याच प्रमाणानें पण अर्ध–पाव–एक–दीड वगैरे मात्राकालानें थोडीं लांबवावयाचीं. किंवा दुसरें असें कीं कोठें कोठें थोडें थांबावयाचें, विराम घ्यावयाचा. उदाहरणार्थ, दुसऱ्या (ननंऽदीऽयाऽ) भेदांत एक मात्रा कमी पडते. ती भरून काढण्यासाठीं शेवटचा याऽ एक मात्रेनें लांबविला तर चालेल.

(अर्थात् तो नुसताच ताणलेला बरा वाटणार नाहीं, तेथें जरा स्वरालंकारहि ठेवणें इष्ट व योग्य आहे.) किंवा या सात मात्रांचा उच्चार होण्याआधीं सुरुवातीसच एक मात्रा थांबतां येईल, तेथें श्वासहि घेतां येईल, भाषेवर मात्र बलात्कार चालणार नाहीं. ' ननंदिया ' चे जे त्या भाषेंतील नानाविध मान्य उच्चार, त्यांचें परस्परदीर्घत्व मोडावयाचें नाहीं.

परंतु एक मात्रा वाढविण्याचा आणखीहि एक मार्ग आहे, तो उदाहरणानें सूचित करितों. नंऽ हा दोन मात्रांचा आहे, तो अर्धमात्रा लांबविला, अडीच मात्रांचा केला, आणि तसाच दीऽ हाहि दोनांऐवजीं अडीच मात्रांचा केला, तर ८ मात्रा अशा पुऱ्या होतील :

२   २   २   २   २   २   २   २
॥ नऽ । नंऽ । ऽऽ । ऽ दी । ऽऽ । ऽऽ । याऽ । ऽऽ ॥
१   ३   ४   ५   ६   ७   ८

अथवा याच धर्तीनुसार, सुरुवातीस पाव मात्रा विराम, पाहिलें अक्षर ' न ' एक मात्रा, दुसरें ' नं ' सवादोन मात्रा, तिसरें ' दी ' दोन मात्रा, आणि शेंवटचें ' या ' अडीच मात्रा, असेंहि ८ मात्रांचें माप पुरें करितां येईल. [१९]

४   ४   ४   ४   ४   ४   ४   ४
॥–नऽऽ । ऽनंऽऽ । ऽऽऽऽ । ऽऽदीऽ । ऽऽऽ । ऽऽयाऽ । ऽऽऽऽ । ऽऽऽऽ ॥
१   २   ३   ४   ५   ६   ७   ८

अर्थात् या मोडतोडींत स्वरालंकार तसतसे बदलावयाचेच आहेत, केवळ एकसुरी ओढाताण करावयाची नाहीं, हें सांगणें नकोच.

अशा वर्तावांत एकतऱ्हेचा सुबक आकर्षणपणा येतो. त्याला नांव आहे. ' ननंदिया ' याचे जे ' बोल ' आहेत त्यांची आपण तऱ्हेतऱ्हेनें वेगवेगळ्या मात्राकालांमध्यें वांटणी करून दिली. ही ' बोलांची वांटणी ', म्हणून अशा प्रकारात ' बोलबांट ' असें नांव आहे.[२०] किंवा आपण बोल काटले, छाटले, म्हणून ' काटछाट ' हि म्हणतात, बोल काटना, बोल छाटना असें म्हणतात. अथवा येथें आठ मात्रा एक, एक अशा हव्या हा ' कायदा ', तो आपण तोडला म्हणून कायदा तोडणें असेंहि म्हणतात. हे शब्द तबल्याच्या वर्तावांत अधिक वापरिले जातात, परंतु ते लयांगासंबंधींचे असल्मुळें स्वरांगांसहि लागू आहेत.

[१६ वा प्रस्तारभेद केवळ ४ मात्रांचा आहे व तेंच त्याचें वैशिष्टय आहे, तेव्हां त्याचे बोल काटणें ठीक नव्हे, आठ मात्रा पुऱ्या करावयाच्या तर त्यापुढें ४ मात्रांचा एकादा स्वरालंकारच योजितां येईल.]

हें विषयान्तर नव्हे. प्रस्तारविचार प्रत्यक्ष संगीतोपयोगी कसा हें दाखविणें अवश्य आहे, म्हणून जागजागीं संगीतव्यवहाराचीं उदाहरणें द्यावयास हवींतच; आणि आधीं केवळ शुष्क प्रस्तार व नंतर उदाहरणें असे भाग पाडणें सोईस्कर नव्हे व इष्टहि नव्हे. हीं जागजागीं दिसणारीं उदाहरणें म्हणजे विषयान्तरें नसून प्रस्तारविचाराचेच क्रियाक्षम दाखले आहेत.

प्रस्तारभेदाचा क्रमांक [' उद्दिष्ट '] माहीत असला तर त्या भेदाचें ' जणूंकाय नाहींसें झालेलें ' रूप जाणणें म्हणजे ' नष्ट ' काढणें, हें सांगितलें, पण हें नष्ट काढावयाचें कसें तें अजून लिहिलें नाहीं. ' नष्टक्रिया ' वरील लघुगुरूंच्या प्रस्ताराच्या उदाहरणांतच दाखविली तर समजण्यास सोंपी होईल, म्हणून या ठिकाणींच ती सांगूं.

समजा, वरील प्रस्तारांत ११ हा क्रमांक दिला आहे व त्या क्रमांकाचें नष्ट [म्हणजे येथें लघुगुरूंचा क्रम] हवें आहे.

क्रमांकाला दोनानें भागावयाचें. पण ११ या क्रमांकाला २ चा पूर्ण भाग जात नाहीं, ११ हा 'विषम' अंक आहे. तेव्हां त्यांत १ मिळवून [वजा करून नव्हे] तो 'सम' करावा म्हणजे १२ होईल व दोहोंनीं भाग जाईल. $\frac{१२}{२}$ = ६, हा अंक 'सम' आहे. पुन्हां दोहोंनीं भागावें. $\frac{६}{२}$ = ३. हा विषम अंक. त्यांत १ मिळवून ४ करावे व दोहोंनीं भागावें. $\frac{४}{२}$ = २ हा अंक सम. अवयवमानाइतके घटक, म्हणजे प्रत्येक भेदांतील एकूण घटकांची [येथें लघुगुरूंची] संख्या जेवढी असेल तेवढे सर्व घटक हवे आहेत. अवयवमान या प्रस्तारांत ४ आहे, चार अंक-पहिला ११ हा क्रमांक धरून-मिळाले, तेव्हां अवयवमान पुरें झालें, म्हणून ही 'दोनांनीं भागण्याची' क्रिया संपवावी. ११, ६, ३, २ हे अंक मिळाले. ते विषम, सम, विषम, सम असे आहेत. प्रस्तार ज्या तऱ्हेच्या घटकानें सुरू केला त्याचें दर्शक विषम अंक समजावें. येथें गुरूनें प्रस्तार सुरू केला आहे, पहिला भेद ऽऽऽऽ [सर्व गुरु] आहे, म्हणून विषम अंक हें गुरुचें निदर्शक, व अर्थात् सम अंक हें लघुचें निदर्शक समजावें.

११, ६, ३, २. विषम, सम, विषम, सम = ऽ । ऽ ।.

११ व्या क्रमांकाच्या प्रस्तारभेदाचें रूप (नष्ट) ऽ । ऽ ।, गुरु-लघु-गुरु-लघु, आहे.

समजा, सा आणि र (कोमल रे) हे दोनच स्वर घटक म्हणून घेतले व त्यांचा तीन या अवयवमानाचा प्रस्तार मांडिला; प्रत्येक भेदांत – अवयवांत – कांहीं सा, कांहीं र मिळून फक्त तीन स्वर एकूण आहेत. प्रस्तार मांडण्यास सा पासून सुरुवात केली आहे, म्हणजे पहिला भेद सासासा (सर्व–तिन्ही–सा) हा आहे. अर्थात् भागून विषमांक येईल त्या जागीं सा समजावयाचें आहे, तर अशा प्रस्तारांतील तिसरा भेद कोणता ?

३, विषम. ३+१=४, $\frac{४}{२}$ = २, सम. $\frac{२}{२}$ = १, विषम. तीन अंक मिळाले, अवयवमानहि तीन, म्हणून तिनांपुढें जावयाचेंच नाहीं. ३–२–१, विषम–सम–विषम म्हणजे 'सारसा.' तिसऱ्या क्रमांकाचें नष्टरूप (नष्ट) 'सारसा' होणार.

लघुगुरु–प्रस्तार मांडण्याची सांगितलेली रीति या 'सा–र' च्या प्रस्तारमांडणीस लावतां येईलच, ऽ ऐवजीं सा व । ऐवजीं र म्हटलें कीं झालें. तसें करून पहावें म्हणजे संवय होईल.

नष्ट काढण्याची पद्धति सांगितली, आतां उद्दिष्ट काढण्याची पद्धति पहावयाची. उद्दिष्ट काढणें, उद्दिष्टक्रिया, म्हणजे दिलेल्या प्रस्तारभेदाचा क्रमांक कोणता तो काढणें.

प्रथम जो दिलेला भेद असेल तो लिहावा. त्याच्या घटकांच्या वर डावीकडून उजवीकडे प्रथम १, नंतर एकाच्या दुप्पट २, त्यानंतर त्याच्या दुप्पट ४, नंतर त्याच्या दुप्पट ८ अशा क्रमानें अंक मांडावे. नंतर सर्व आंकडे मांडून झाले कीं [घटकांची यादी संपली कीं] ज्या घटकानें प्रस्तार संपतो त्या जातीच्या घटकांच्यावरील आंकड्यांची बेरीज करून त्या बेरजेंत १ मिळवावा. येईल तें उद्दिष्ट. [नष्टक्रियेंत ज्या घटकापासून प्रस्तार सुरू केला त्याला विषम अंक देणें हा आडाखा होता. उद्दिष्टांत ज्या घटकावर प्रस्तार संपतो त्या प्रकारच्या घटकावरील अंक बेरजेसाठी घ्यावयाचे हा आदि–अंताचा फरक लक्षांत ठेवावा].

समजा, वरील उदाहरणांत ऽ । ऽऽ याचें उद्दिष्ट हवें आहे. ऽ । ऽ ऽ. (वर १ २ ४ ८) प्रस्तार ऽ पासून सुरू केला म्हणून । वर संपणार, अर्थात् लघूंवरीलच अंक मोजावयाचे. लघु एकच आहे व त्यावर अंक २ आहे. २ + १ = ३. म्हणून उद्दिष्ट ३; ऽ । ऽ ऽ हा प्रस्तारभेद तिसरा आहे.

॥ ऽ। याचें उद्दिष्ट १२, ॥ ऽ। हा १२ वा भेद आहे. कारण । । ऽ। (वर १ २ ४ ८), १+२+८ = ११. ११+१ = १२. प्रस्तार गुरुनें सुरू केला म्हणून लघूंच्या डोक्यांवरील अंक बेरजेसाठीं घेतले;

समजा, घटक 'धा' आणि 'त्रक्' हीं दोन पाटाक्षरें आहेत; प्रस्तार धा पासून सुरू केला आहे; एकेक भेदांत १२–१२ अक्षरें आहेत म्हणजे अवयवमान १२ आहे; अशा प्रस्तारांतील २७ वें नष्ट हवें आहे.

२७ विषम, म्हणून धा, कारण प्रस्तार धापासून सुरू होतो. सुरू करणारा घटक विषम.
२७+१ = २८, २८/२ = १४, सम, म्हणून त्रक्.
१४/२ = ७, विषम, म्हणून धा.
७+१ = ८, ८/२ = ४, सम, म्हणून त्रक्.
४/२ = २ सम, म्हणून त्रक्.
२/१ = १, विषम, म्हणून धा.
१+१ = २, २/२ = १, विषम म्हणून धा.
१+१ = २, २/२ = १, विषम म्हणुन धा. ... ...

अर्थात् यापुढें सर्व अंक १–विषम–च येणार, पाटाक्षर धाच येणार, हें उघड आहे. कारण १+१ = २, २/२ = १... असेंच चालू राहणार. एकूण १२ अंक मिळेपर्यंत ही क्रिया हवी आहे, तेव्हां उरलेलीं चार अक्षरें धा लिहून १२ हें अवयवमान पुरें केलें म्हणजे झालें. म्हणून २७ वें नष्ट धा त्रक् धा त्रक् त्रक् धा धा धा धा धा धा धा.

याच प्रस्तारांतील १३८० क्रमांकाचें नष्ट काढूं.

(प्रथम हें तपासलें पाहिजे कीं १३८० क्रमांकाचा–उद्दिष्टाचा–प्रस्तारभेद या प्रस्तारामध्यें अस्तित्वांत आहे कीं नाहीं? कारण संख्यान जर १३८० हून कमी असलें, प्रस्तार १३८० भेदांस पुरेल इतका नसला, तर १३८० वा भेदच असणार नाहीं, मग उत्तर काय काढणार, जें नाहींच तें 'नष्ट' कसें मिळणार? संख्यान १३८० किंवा १३८० हून हवें.

– घटक 'धा' व 'त्रक्' असे दोन आहेत. म्हणून घटकसंख्या २.

– प्रत्येक भेदांत म्हणजे प्रस्ताराच्या अवयवांत एकूण बारा घटक सामावलेले आहेत, म्हणून अवयवमान १२.

– तेव्हां, संख्यान = (घटकसंख्या)$^{\text{अवयवमान}}$ = २^{१२}
= २×२×२×··· एकूण १२ वेळां. = ४०९६.

– एकूण भेद ४०९६ इतके होतात. अर्थात् १३८० वा भेदहि अस्तित्वांत आहे व त्याचें नष्ट रूप काढण्याचा खटाटोप हें 'वंध्यामैथुन' होणार नाहीं).

आतां नष्ट काढूं.

१३८० सम [त्रक्]. १३८०/२ = ६९०, सम [त्रक्]. ६९०/२ = ३४५ विषम [धा]. ३४५+१ = ३४६, ३४६/२ = १७३. विषम [धा]. १७३+१ = १७४, १७४/२ = ८७ विषम [धा]. ८७+१ = ८८, ८८/२ = ४४ सम [त्रक्] ४४/२ = २२ सम [त्रक्]. २२/२ = ११ विषम [धा]. ११+१ = १२, १२/२ = ६ सम [त्रक्]. ६/३ = ३ विषम [धा]. ३+१ = ४, ४/२ = २ सम [त्रक्]. २/२ = १ विषम [धा]. बारा अक्षरें पुरीं झालीं म्हणून भागाकार पुरेत. १३८० वें नष्ट ‘ त्रक् त्रक् धा धा धा त्रक् त्रक धा त्रक् धा त्रक् धा ’

समजा या प्रस्तारांतील त्रक् धा त्रक् धा धा त्रक् त्रक् धा त्रक् धा त्रक् धा ’ याचें उद्दिष्ट हवें आहे.

१ २ ४ ८ १६ ३२ ६४ १२८ २५६ ५१२ १०२४ २०४८

त्रक् धा, त्रक् धा, धा, त्रक्, त्रक्, धा, त्रक्, धा, त्रक्, धा.

प्रस्तार धापासून सुरू केल्यामुळें त्रक् वरील आंकड्यांची बेरीज करून एक मिळवावयाचा.

१+४+३२+६४+२५६+१०२४ = १३८१, १३८१+१ = १३८२.

उद्दिष्ट १३८२, दिलेला प्रस्तारभेद १३८२ वा आहे.

याचा एक उपयोग पहा. – वरील भेदांत त्रक् चा उच्चार ऱ्हस्व त्रक् करा. धाची मात्रा एक तर त्रक् ची अर्धी समजू. धा गुरु तर त्रक् लघु. जे ‘ बोल ’ उमटतात ते ‘ वंशस्थ ’ नांवाचें कवितारचनेचें, छंदाचें, वृत्त होतें. [हें वृत्त होण्यासाठीं चरण चार लागतात म्हणजे वरील बोल चारदा घ्यावा लागतो.]

तया́स वं́श́स्थचि ना́ंव ठें́विती́

त्रक्धा́त्रक् धा́धा́त्रक्त्रक् धा́त्रक् धा́ त्रक्धा́

I S I S S I I S I S I S .

छंदःशास्त्रनियम, वर्णोच्चारांची जडणघडण, स्वरांगांची गुंफण, तालांची क्रिया अथवा त्यांची पाटाक्षरें व त्यांमधील अंगें, यांचा परस्परसंबंध येथें किंचित् दृष्टिस पडतो. वर दिलेले नष्टोद्दिष्ट व प्रस्तारमांडणीचे नियम छंदावरील वेगवेगळया ग्रंथांतीलच आहेत. संगीता-वरील ग्रंथांत एवढा विचार नाहीं, त्यांमध्यें कांहीं रीती आहेत त्यांहून वरील रीती सोंप्या आहेत. आणि त्या संगीतासहि यथातथ्य लागू होतात हें दाखविलेंच.[२१] लयांगप्रस्ताराचा विचार म्हणून जो आहे तो सर्वत्र सारखाच आहे; त्याचा वर्ताव म्हणजे आविष्कार वेगवेगळा व त्या वर्तावाचीं पथ्यें वेगवेगळीं, एवढेंच. हा पथ्यभेद ‘ ननंदिया ’ या उदाहरणांत दिसतो; ‘ नऽनंऽ दीऽयाऽ ’ हें ‘ लघूगाय ’ मानिल्याशिवाय छंदांत खपणार नाहीं.)

येथें नष्टोद्दिष्टाचे जे नियम दिले ते केवळ दोन वेगवेगळया घटकांपुरते दिले, मग अवयवमान कांहीं असो. (आपण शेवटच्या उदाहरणांत १२ या अवयवमानापर्यंत गेलोंच). पण दोहोंहून अधिक घटकहि असतात, जसें ‘ ना रा गा मा ’ च्या प्रस्तारांत ४ घटक तसे. तशा वेळींहि नष्टोद्दिष्ट काढण्याचे नियम आहेतच, परंतु तेहि सोदाहरण द्यावयाचे तर विस्तार फार होईल, म्हणून सध्यां पुरे. जिज्ञासूंस मार्ग दाखविला आहे, पुढचा प्रवास पुस्तकाच्या

शेवटीं दिलेल्या संदर्भग्रंथांच्या साहाय्यानें करितां येईल. 'कॉम्बिनेटोरियल ॲनॅलिसिस्' हा विषय येत असल्यास सर्वच कार्यभाग होईल). मात्र तो सक्रिय सप्रयोग असावा तरच उपयोगी पडेल ही प्रेमाची सूचना. ज्यांनां दिलेल्या नियमांतच ("कह्यां"तच) समाधान आहे, त्यांना दूरची पण सरधोपट अशी वाट सांगतों.

समजा, घटक ४ आहेत, जसे ना रा गा मा. या ना रा गा मा च्या चार अवयव-मानाचा प्रस्तार मांडितांना असेंहि सुचविलें होतें कीं प्रथम 'ना रा' चा प्रस्तार मांडावा. त्यावरून ना रा गा चा व त्यावरून ना रा गा मा चा. याच प्रक्रियेनें असें करितां येईल, कीं प्रथम ना रा हे दोन घटक, त्यांनां वर दिलेले नष्टोद्दिष्टाचे नियम लागतील. मग ना रा मिळून एक घटक व गा हा दुसरा असें समजून दिलेल्या नष्टाचें अथवा उद्दिष्टाचें रूपांतर करितां येईल, व शेंवटीं ना रा गा चा जो भेद अपेक्षित आहे तो व मा हे दोन घटक समजून आपले नियम पुढें लावितां येतील.

पण कांहीं प्रसंगीं याहून सोपी रीति वापरतां येते. ती रीति मेलप्रस्तार व खण्डप्रस्तार अशा विषयांखालीं संगीतग्रंथातहि मिळते. तिचा विचार आतां करूं.

नष्टोद्दिष्टाचा संगीतांत उपयोग काय ? याचें एक उत्तर पूर्वी ध्वनित केलेंच. सामान्यतः प्रस्तार फार मोठा असतो, तो सर्वच मांडणें सोईचें नसतें. शिवाय केवळ पढन्त, अथवा बढन्त-पढन्तसुद्धां, रोचक नसते म्हणून तारतम्य वापरावेंच लागतें. अशा वेळीं, अमुक क्रमांकाचा प्रस्तारभेद झाला, आतां त्यानंतर अमुक क्रमांकाचा भेद गाइला–वाजविला तर कसें ? असा जर विचार केला तर तेथें नष्ट उपयोगांत येतें; नष्टाबद्दल संदेह निर्माण झाला तर उद्दिष्ट करून ताळा पाहतां येतो. अथवा दोन प्रस्तारभेद समोर आले तर ते खरोखर वेगळे आहेत कीं नाहींत हेंहि त्यांचीं उद्दिष्टें काढून कळतें. संवयीनें हें इतकें अंगवळणीं पडतें कीं त्यास वेळ व श्रम लागत नाहींत.

पण नष्टोद्दिष्टाचा मुख्य उपयोग असा आहेः पूर्ण प्रस्तार जरी होत असला तरी त्यावर कित्येकदां कांहीं बंधनें असतात. उदाहरणार्थ, नुसता सरळ सपाट आरोहच करावयाचा असेल तर रे च्या पुढें सा, ग च्या पुढें रे वगैरे येणार नाहींत. केल्यास 'वक्रत्व' झालें असा दोष येईल. कधीं प्रस्तारभेदाचा शेवट अमुक स्वरावर नको असें बंधन असतें. पाटाक्षरांत कांहीं क्रम बेडौल म्हणून वर्ज्य मानले जातात, कधीं अमुक स्थानीं 'धा' यावा असेंच बंधन असतें. छंदांत तर अशीं बंधनेंच बंधनें आहेत. अशा बंधनांमुळें, एकूण पूर्ण प्रस्तारापैकीं कांहीं भाग गाळावा लागतो. म्हणजे प्रस्ताराचा अशीं बंधनें पाळणारा असाच कांहीं भाग, 'खंडच', फक्त कामीं येतो. अशा प्रकारें होणारे जे प्रस्तार त्यांना 'खंडप्रस्तार' म्हणतात. (येथें खंड म्हणजे भाग एवढाच अर्थ आहे). घटकांचा कांहीं विशिष्ट क्रमच जेथें पाळावा लागतो, (जसें कधीं गा म ऽ सा, हवें असतें, म ऽ गा सा नव्हे) तेथें त्या विवक्षित क्रमयुक्त घटकांनां 'मेल' म्हणतात, आणि अशा 'मेलां'चें बंधन पाळून जो प्रस्तार होईल तो 'मेलप्रस्तार'.

उदाहरणार्थ, सारेगमपधनि हे सात स्वर; चतस्र लयासाठीं दरप्रकारांत कोणतेहि पण चारच घ्यावयाचे, या अटीनुसार जो संपूर्ण प्रस्तार होईल तो मूळ प्रस्तार खरा; पण सासा, सासासा, सासासासा, सासासारे इत्यादि पुनरुक्त रूपें त्यांत नकोत असें बंधन पाळलें कीं

'सारेगमपधनि' हा 'मेल' बांधला गेला; म्हणून त्याचा प्रस्तार कमी होईल, संख्यान-अध्वयोग लहान होतील, मूळ प्रस्तार सर्व उपयोगांत येणार नाहीं, म्हणून हा बंधनयुक्त प्रस्तार होईल. तो मेलाचा प्रस्तार म्हणून मेलप्रस्तार. अशा या मेलप्रस्तारांतहि जर म, नि हे वर्ज होणार असतील तर तो मेलखंडप्रस्तार, अथवा खंडप्रस्तार. असेंच पाटाक्षरें वगैरेंबद्दल सांगतां येईल. प्रत्येक मेलप्रस्तार हा खंडप्रस्तारच; पण प्रत्येक खंडप्रस्तार हा मेलप्रस्तारच असेल असें नाहीं, आणि मेलखंडप्रस्तार हा मेलप्रस्ताराचा एक भाग. हें थोड्या मननानें लक्षांत येईल.

अशा या खंडप्रस्तारांत नष्टोद्दिष्ट विशेष कामीं येणार.

अशा खंडप्रस्तारांत, अमुक लक्षण असलेल्या घटकांचे एकूण प्रस्तारभेद किती ? हें ठरविण्यासाठीं एक विशेष आकृति तयार करितात. ती आकृति खालीं रुंद व वर निमुळती असते म्हणून तिला पर्वतशिखराच्या उपमेनें 'मेरु' म्हणतात. असे मेरू अनेक आहेत व आणखी अनेक बनवितां येतील. त्यांपैकीं कित्येक बाबतींत सर्वसंग्राहक असा जो मेरु, त्याला 'सूचिमेरु' म्हटलें आहे. [२२] (उलट्या मेरुला 'पताका' म्हटलें आहे. ती वर रुंद व खालीं निमुळती असते.)

आकृतींत आठ पायऱ्यांचा सूचिमेरु दाखविला आहे. तो असा. 'शिखरा' वर १ हा अंक लिहिला. शिखराच्या कप्प्याच्या, खणाच्या ('कोष्ठा' च्या) खालीं दोन खगांत १, १ लिहिले. त्याखालीं तीन खण केले. पहिल्यांत १ मांडला. दुसरा खण हा वरच्या दोन खणांच्या मध्यें येतो, जशा भिंतीच्या विटा. त्यावरच्या दोन खणांमधील आंकड्यांची बेरीज करून ती त्या-खालच्या दुसऱ्या खणांत मांडली. (१+१ = २). तिसऱ्या खणांत पुन्हां १ मांडला. त्या खालच्या 'पायरीं' त ४ खग केले, पहिल्या व शेवटच्या खगांत १, १ मांडले. मधले दोन खण असे आहेत कीं प्रत्येकावर वरच्या पायरींत जे दोनदोन खण आहेत; त्या वरच्या दोहोंमधील आंकड्यांची बेरीज त्याखालच्या खणांत लिहिली. (१ + २ = ३, २ + १ = ३). खालच्या पायरींत ५ खण केले व वरील आडाख्यानुसार त्यांत अनुक्रमें १, १ + ३ = ४, ३ + ३ = ६, ३ + १ = ४, १ हे आंकडे भरले. (१ म्हणजे ० + १ अथवा-उजवीकडच्या खगांत-१ + ० हें उघड आहे). असें कितीहि वेळां करितां येईल. येथील आकृतींत आठ पायऱ्या (पाया सोडून) आहेत.

अवयवसंख्या		पायऱ्यांचे क्रमांक
शिखर १	१	१
१	१ १	२
२	१ २ १	३
३	१ ३ ३ १	४
४	१ ४ ६ ४ १	५
५	१ ५ १० १० ५ १	६
६	१ ६ १५ २० १५ ६ १	७
७	१ ७ २१ ३५ ३५ २१ ७ १	८
८	१ ८ २८ ५६ ७० ५६ २८ ८ १	९ पाया

सूचिमेरु

(आठ पायऱ्यांचा. असा कितीहि पायऱ्यांचा मांडतां येईल).

समजा, आपणांजवळ दोन घटक आहेत, लघु आणि गुरु (अथवा धीं, त्रक्, अथवा म, प, वगैरे). मेरुच्या बाहेर डावीकडे जे अंक आहेत ते, प्रस्तार किती अवयवसंख्येचा आहे–म्हणजे एकेक प्रस्तारभेदांत, अवयवांत, या दोन घटकांची मिळून किती संख्या आहे–हें दाखवितात. उदाहरणार्थ, ३ हा अंक वरून ४ थ्या पायरीवर आहे. त्याचा अर्थ असा कीं लघु–गुरु (अथवा धीं, त्रक्, अथवा म, प) मिळून तीन घ्यावयाचे. या पायरीवर कोष्टकांत १, ३, ३, १ हे अंक आहेत त्यांचा अर्थ असा कीं असे 'तीन घेऊन,' त्यांत तीनहि गुरु असणारा भेद १ च; यांत अर्थात् शून्य लघु असणार म्हणजे लघु नसणारच; एक लघु (व दोन गुरु) असणारे भेद ३, दोन लघु (व १ गुरु) असणारे भेद ३, व तीनहि लघु (शून्य गुरु) असणारा भेद एकच. शेवटची–पायथ्याची–पायरी–पहा; तिचा अर्थ असा कीं, लघु व गुरु (अथवा धीं, त्रक् किंवा म, प) हे दोघें मिळून एकूण ८ असे प्रत्येक प्रस्तारभेदांत असले, तर त्यांत शून्यलघु–सर्वगुरु भेद १, एक लघु–७ गुरूंचे भेद ८, दोन लघु–६ गुरूंचे भेद २८, ३ लघु–५ गुरूंचे भेद ५६, ४ लघु–४ गुरूंचे भेद ७०, ५ लघु–३ गुरूंचे ५६, ६ लघु–२ गुरूंचे २८, ७ लघु–१ गुरुचे भेद ८, व शून्य गुरु–८ लघूंचे भेद १ च.

यावरून 'खंडमेरु' कसा तें कळेल, समजा, ५ 'अक्षरां' पुरतेच प्रस्तार हवे आहेत, म्हणजे अवयवमान ५ हून अधिक नको; तर सूचिमेरुची जी १–५–१०–१०–५–१ असे आंकडे असलेली ६ वी पायरी, तिच्या पुढें जाण्याची गरज नाहीं. असा ६ पायऱ्यांचा सूचिमेरु जर एका बाजूवर आडवा केला तर तो खालीं दिलेल्या आकृतिचा होईल.

आडवा
सूचिमेरु
(५ पायऱ्यांचा)

१					
	१				
५		१			
	४		१		
१०		३		१	
	६		२		१
१०		३		१	
	४		१		
५		१			
	१				
१					

हा आडवा सूचिमेरु फक्त ५ पायऱ्यांचा आहे म्हणजे संपूर्ण अनंत सूचिमेरुचा खंड आहे. तो पर्वतासारखा दिसावा, 'मेरु' व्हावा म्हणून त्याची खालची बाजू एका पातळींत घेतात. होईल तो ५ पायऱ्यांचा खंडमेरु. या 'पायऱ्यां'ना पंक्ति असा शब्द आहे.

खंडमेरु (५ पायऱ्यांचा), ५ पंक्तींचा.

१					
५	१				
१०	४	१			
१०	६	३	१		
५	४	३	२	१	
१	१	१	१	१	१

सूचिमेरुमधील 'वरच्या दोन कोष्ठांमधील आंकड्यांची बेरीज, त्यांच्या खालीं असलेल्या एका कोष्ठांत लिहावी' हा नियम खंडमेरूंमध्यें–चित्ररूपांत–थोडा फिरतो तो कसा तें आकृतिवरून दिसेल. [२३]

(खंडमेरुचेंच एक सुबक रूप 'सुमेरु.') [२४]

वरील खंडमेरुची जी तिरपी बाजू आहे ती उभी सरळ केली, व उभी सरळ आहे ती तिरपी केली तरी तो ५ पंक्तींचाच खंडमेरु, पण दृश्य वेगळें. असा प्रकार संगीतग्रंथांत आहे. या दोन प्रकारांत 'डावी–उजवी' असा बाजूचा फरक पडतो. तो कसा तें खंडमेरुच्या दोन्ही आकृतींची तुलना पाहून कळेल.

५ पंक्तींचा खंडमेरु (दुसरी आकृति)

१					
१	५				
१	४	१०			
१	३	६	१०		
१	२	३	४	५	
१	१	१	१	१	१

येथें एक इषारा द्यावासा वाटतो. संगीतग्रंथांत जो खंडमेरु म्हणून छापलेला आढळतो, तो सोबतच्या आकृतिप्रमाणें नसतो, तर सर्वांत वरची ओळ दीर्घ व खालीं क्रमानें छोट्या ओळी असा छापलेला दिसतो. हें उलटें झालें. 'मेरु' नांव सार्थ होण्यास वरचें टोंक (शृंग) निमुळतेंच हवें. उलटें केल्यास 'पताका' म्हटलें पाहिजे. जे श्लोक आहेत त्यांत 'अधो ऽ धः', एकाखालीं एक, इत्यादि शब्दयोजना स्पष्ट आहे; [२५] तीवरून खालीं निमुळती अशीच (पताका) आकृति तयार होते. प्रस्तुत पुस्तकांत मात्र उभ्या मेरु–आकृतीच दिलेल्या आहेत. गैरसमज नसावा म्हणून हा इषारा.

मेल म्हणजे काय तें सांगितलें. वर दर्शविल्याप्रमाणें एक खंड घेऊन त्यानुसार रचिलेले (एक लघु असलेले, तीन गा असलेले, दोनदां 'म' येणारे) वगैरे जे प्रस्तार ते मेल-खंडप्रस्तार. मेलखंडप्रस्तारांत जे मेल येतात ते खंडमेल. (खंडमेरु नव्हे.) त्यांचा प्रस्तार तो मेलखंडप्रस्तार. असेच आवर्तमेल, पर्यायमेल वगैरे आहेत. त्यांमध्यें, वर दिलेल्या उदाहरणांत

केवळ दोनच घटक (उदाहरणार्थ लघु व गुरु) होते तसे नसून दोनांहून अधिकहि घटक असतात. अर्थात् त्यांचें महत्त्व अधिक आहे, पण त्यांची चर्चा क्लिष्ट होईल व तिचा विस्तार अतोनात होईल; म्हणून प्रस्ताराच्या या ' तोंडओळखी ' मध्यें ती टाळली आहे.

' मेरखंडी गायकी, ' ' खंडमेरी गायकी, ' ' खंडमेरुची गायकी ' वगैरे शब्द कधीं-कधीं ऐकूं येतात. त्यांचा उगम या मेलप्रस्तारांत व खंडप्रस्तारांत आहे. खरें पहातां सर्वच परंपरागत कलाविशुद्ध बढंतपढंत मेरखंडी, खंडमेरी,च असते; पण ज्यामध्यें ते ते प्रकार हमखास निश्चित हिशेबानें करावयाचेच असा कटाक्ष ठेवला जातो, तो प्रकार खंडमेरी समजतात. ही एक स्थूल वर्णनाची, सांगण्याबोलण्याची रीति आहे एवढेंच. [२६] हे अपभ्रष्ट शब्द आहेत.

असो; आता मेलखंडप्रस्तार पाहूं.

पूर्वींचेच चार ना रा गा मा हे घटक घेऊं. सात स्वरांपैकीं चारांचा असा हा एक खंड झाला. आतां बंधन असें घालून घेऊं कीं त्यांचा क्रम विशिष्ट असावा. म्हणजे ' मेल ' झाला, अर्थात् हें मेलखंडाचें उदाहरण झालें. या क्रमांत एकेक स्वर–घटक दोनदोनदां येणार नाहीं. प्रत्येक अवयवांत चारहि स्वर वेगवेगळे आलेच पाहिजेत. या प्रस्ताराच्या संख्यानाचा नियम उदाहरणानेंच दाखवूं.

संख्यान = अवयवमान × (अवयवमान–१) × (अवयवमान–२) × वगैरे.

= ४×३×२×१ = २४.

अवयवमानांतून १, २, ३ वगैरे वजा करीत शेवटीं १ येईपर्यंत करणें व नंतर त्या येणाऱ्या सर्व आंकड्यांचा गुणाकार करणें. [२७]

(क्रम विवक्षित आहे, आणि एकच घटक एका अवयवांत एकाहून अधिक वेळां येणार नाहीं, हीं बंधनें आहेत. म्हणून पूर्वींचा पहिला संख्यानाचा नियम, घटक एकाच प्रकारचे असल्यास संख्यान = घटकसंख्या$^{(\text{अवयवमान}-१)}$ हा, येथें लागूं पडत नाहीं; त्याचप्रमाणें संख्यान = घटकसंख्या$^{(\text{अवयवमान})}$ हा दुसरा अधिक उपयुक्त नियमहि लागूं होत नाहीं.)

ना रा गा मा हा मूलक्रम आहे. प्रत्येक घटकस्वराला एक मूलस्थान आहे. त्याच्या मागचें स्थान तें ' पूर्व, ' पुढचें तें ' अपर. ' ना ला पूर्वस्थान नाहीं, त्याचें अपरस्थान रा. रा चें पूर्व ना, अपर गा, वगैरे. ना गा मा असें लिहिलें तर यांत रा गाळला एवढेंच, मूलक्रम बदलला नाहीं; पण मारा यांत मूलक्रम जो रामा तो बदलला असें होईल. एवढें लक्षांत घेतल्या-वर प्रस्तार मांडण्याची रीति समजेल.

ती अशी. प्रथम मूलक्रमच लिहावा, हा पहिला भेद. नंतर डावीकडून पहावें. पहिल्या स्थानचा जो घटक, त्याचा ' पूर्व ' खालीं लिहावा व उजवीकडचे घटक तसेच मांडावे. परंतु असा हा ' पूर्व ' जर उजवीकडे आधीं असेलच, तर त्या ' पूर्वाचा पूर्व ' घ्यावा. तोहि उजवीकडे

असेल तर तें स्थान सोडून पुढच्या स्थानाचा बदल 'पूर्व' घालून करावा. डावीकडील स्थानें, शिल्लक राहिलेल्या घटकांनीं भरावीं. पण तसें करितांना मूलक्रम मात्र सोडूं नये.

आतां प्रस्तार मांडूं. तसें केल्यानें रीति समजेल.

१) ना रा गा मा. हा मूलक्रम, पहिला भेद.

–दुसऱ्या भेदासाठीं, पहिल्या स्थानचा ना उपयोगी नाहीं कारण त्याला 'पूर्व' नाहीं. म्हणून दुसऱ्या स्थानचा रा पहावा. त्याचा पूर्व ना. तो पुढें, उजवीकडे, नाहीं म्हणून चालेल. रा चा ना करून नागामा झालें, उजवीकडचे 'गामा' तसेच मांडले. डावीकडे एक जागा शिल्लक आहे तिच्यांत उरलेला स्वर जो रा तो भरला म्हणजे झालें.

२) रा ना गा मा, हा दुसरा भेद.

–तिसऱ्या भेदासाठीं, प्रथमस्थानचा रा आहे त्याला ना करून चालणार नाहीं, कारण तो पुढें उजवीकडे आहेच. ना च्या आधीं कांहीं मूलक्रमांतच नाहीं. म्हणून प्रथमस्थानांत बदल करितां येत नाहीं. द्वितीयस्थानांत बदल होणार नाहीं. कारण तेथल्या ना ला पूर्व नाहीं. म्हणून तृतीयस्थानच्या गा चा पूर्व, रा, तेथें घेतला. पुढें मा आहेच. शिल्लक गा, ना, पण त्यांचा क्रम ना गा, म्हणून मागें डावीकडे ना, गा लिहिलें.

३) ना गा रा मा. हा तिसरा भेद.

—चौथ्या भेदासाठीं पहिल्या स्थानचा ना उपयोगी नाहीं कारण त्याला पूर्व नाहीं. दुसऱ्या स्थानीं गा आहे त्याचा पूर्व घ्यावा तर तो (रा) पुढें आहेच. बरें, त्या पूर्वाचा पूर्व जो ना तो घेतला तर ? चालेल, कारण तो पुढें नाहीं, मागें आहे; पुढें बदल करावयाचा नाहीं एवढेंच. म्हणून दुसऱ्या स्थानीं गा ऐवजीं रा नव्हे तर ना केलें, पुढचे रामा तसेच ठेविले, शिल्लक स्वर गा, तो मागच्या पहिल्या रिकाम्या स्थानीं लिहिला. म्हणून—

४) गा ना रा मा. हा चौथा भेद.

—आतां पांचवा भेद करूं. प्रथमस्थानीं गा आहे, त्याचा पूर्व रा पुढें आहे म्हणून घेतां येणार नाहीं. पूर्वाचा पूर्वहि (ना) पुढें आहेच; म्हणून तोहि घेतां नाहीं. त्या ना च्या पूर्वी कांहीं नाहीं. म्हणून पहिलें स्थान ओलांडलें. दुसऱ्या स्थानीं ना आहे, त्याला पूर्वच नाहीं, म्हणुन तेंहि स्थान ओलांडलें. तिसऱ्या स्थानीं रा आहे, त्याचा पूर्व ना; तो मागें आहे, पुढें नाहीं, म्हणून चालेल. रा चा ना केला. पुढचा मा तसाच घेतला. व मागचीं पहिलीं दुसरीं स्थानें रिकामीं आहेत; गा व रा हे स्वर शिल्लक आहेत, ते त्या स्थानीं भरले. पण क्रमानें. म्हणजे मूळ दिलेल्या क्रमानें. गा, रा नव्हे तर रा, गा असे. तेव्हां

५) रा गा ना मा. हा पांचवा भेद.

आतां रीति तर कळली, नियम सांगून झाले, तेव्हां केवळ प्रस्तारच मांडण्यास हरकत नाहीं;

स्पष्टीकरणासाठीं बदल कोठें केला तें स्थान बाणचिह्नानें दाखविलें कीं पुरे. (नववा व दहावा प्रस्तार समजला कीं सर्व समजेल).

	↓	↓
१) ना रा गा मा	९) ना मा रा गा	१७) गा मा ना रा
↓	↓	↓
२) रा ना गा मा	१०) मा ना रा गा	१८) मा गा ना रा
↓	↓	↓
३) ना गा रा मा	११) रा मा ना गा	१९) रा गा मा ना
↓	↓	↓
४) गा ना रा मा	१२) मा रा ना गा	२०) गा रा मा ना
↓	↓	↓
५) रा गा ना मा	१३) ना गा मा रा	२१) रा मा गा ना
↓	↓	↓
६) गा रा ना मा	१४) गा ना मा रा	२२) मा रा गा ना
↓	↓	↓
७) ना रा मा गा	१५) ना मा गा रा	२३) गा मा रा ना
↓	↓	↓
८) रा ना मा गा	१६) मा ना गा रा	२४) मा गा रा ना.
↓	↓	

येथें ना रा गा मा हा आरोही मूलक्रम होता, तो २४ व्या भेदांत मा गा रा ना असा अवरोही झाला. मूलक्रम उलटा झाला कीं अशा प्रकारचा मेलखंडप्रस्तार संपतो.

पूर्वीचा ना रा गा मा चा संपूर्ण २५६ अवयवभेदांचा प्रस्तार व हा मेलखंडप्रस्तार यांची तुलना करून पहावी, फार उद्बोधक होईल. या मेलखंडाच्या भेदांत एकेक स्वर दोनदां आला नाहीं व संख्यांन फक्त २४ च झालें हें खरेंच, पण मांडणीहि वेगळी वाटेल. अर्थात् या मांडणीचे नष्टोद्दिष्ट काढण्याचे नियमहि वेगळे होणार. त्यांसाठीं आकृति वापरणेंच सोपें होतें, तें आतां पुढें सांगावयाचेंच आहे. पण ही रीति अंगवळणीं पडण्यासाठीं व तिचा उपयोग समजण्यासाठीं आणखी एक उदाहरण घेऊं.

समजा, धागे, नाति, नक, धीन् अशी पाटाक्षरें हे चार घटक आहेत; प्रस्तार असा हवा आहे कीं प्रत्येक भेदांत चारहि घटक हवेत, एकुण चारच हवेत, व एकेक अक्षर एका भेदांत दोनदां येऊं नये. संख्यान अर्थात् ४×३×२×१=२४ च. पूर्वीप्रमाणेंच 'धागे नाति नक धीन्' हा मूलक्रम मानून (पण आतां स्पष्टीकरण न देतां) प्रस्तार मांडूं. २४ वा भेद 'धीन नक नाति धागे' असा होणार, तेथें मूलक्रम उलटा होणार व प्रस्तार संपणार.

१) धागे नाति नक धीन्.
२) नाति धागे नक धीन्.
३) धागे नक नाति धीन्.
४) नक धागे नाति धीन्.
५) नाति नक धागे धीन्.
६) नक नाति धागे धीन्.
७) धागे नाति धीन् नक.
८) नाति धागे धीन् नक.
९) धागे धीन् नाति नक.
१०) धीन् धागे नाति नक.
११) नाति धीन् धागे नक.
१२) धीन् नाति धागे नक.
१३) धागे नक धीन् नाति.
१४) नक धागे धीन् नाति.
१५) धागे धीन् नक नाति.
१६) धीन् धागे नक नाति.
१७) नक धीन् धागे नाति.
१८) धीन् नक धागे नाति.
१९) नाति नक धीन् धागे.
२०) नक नाति धीन् धागे.
२१) नाति धीन् नक धागे.
२२) धीन् नाति नक धागे.
२३) नक धीन् नाति धागे.
२४) धीन् नक नाति धागे.

'धागे नाति नक धीन्' याला जर कहरव्याचा ठेका म्हटलें तर हे २४, त्या ठेक्याचे वेगवेगळे प्रकार म्हणावे लागतील. तबल्यांत 'कायदा' म्हणून जो प्रकार आहे, त्याचें हें एक उदाहरण. २५ वा कायदा होणार नाहीं, व्हावयाचा तर मूळ घटक बोलांत फरक करावा लागेल. वस्तुतः हे 'पलटे' आहेत; 'धागे नाति नक धीन्' या कायद्याच्या बोलांची यांत अलटपलट आहे. याचा विचार पुढें पुस्तकांत होणार आहेच.[२८]

तेव्हां मेलखंडप्रस्ताराचा हाहि एक उपयोग येथें दिसला.

या दुसऱ्या, तबल्याच्या बोलांच्या, उदाहरणांत असेंहि व्यक्त झालें कीं क्रम म्हणून जो म्हटला तो सारेगम अशा ओळीचा, किंवा रंगांमध्यें तांबडा–नारिंगी–पिवळा–हिरवा–निळा–जांभळा अशा इंद्रधनुष्यांतील परंपरेचा, अथवा दिवसांमध्यें रविवार–सोमवार...अशा ओळीनें, असाच हवा असें नाहीं, जो ठरवूं तो क्रम. उदाहरणार्थ, सारागापाधा हाहि क्रमच, व धामराप हाहि क्रमच. इतकेंच नव्हे तर एकादा घटक दोनदां ठेवण्यासहि हरकत नाहीं, मेल होतोच.[२९] धनसागगरसा हाहि क्रमच. याचाहि मेलप्रस्तार होईल.

आतां अशा प्रस्तारांचें नष्टोद्दिष्ट पहावयाचें आहे. पूर्वी सांगितलेंच कीं त्यासाठीं सर्वांत सोपी रीत मेरु–आकृतिची. ती आतां वर्णन करूं.

प्रथम हे अंक : १, २, ६, २४, १२०, ७२० वगैरे. हे कांहीं नियमानें आले. २ हा एकाच्या दुप्पट. सहा हा दोनच्या तिप्पट. २४ हा ६ च्या चौपट. १२० हा २४ च्या पांचपट. ७२० हा १२० च्या सहापट. त्यापुढचा आंकडा ७२० च्या सातपट म्हणजे ५०४०, त्यापुढचा आंकडा ५०४० च्या आठपट म्हणजे ४०३२०, वगैरे. असें कितीहि वेळपर्यंत करितां येईल.

१, (१) × २, (१ × २) × ३, (१ × २ × ३) × ४, (१ × २ × ३ × ४) × ५, वगैरे श्रेणीनें हे अंक आले.

जेवढे घटक असतील तेवढे हे अंक तयार करून एकाखालीं एक मांडावे (अधोऽधः). १ च्या खालीं २, २ च्या खालीं ६, च्या खालीं २४ इत्यादि. आतां हे जे २, ६, २४ वगैरे आंकडे एकाखालीं एक आहेत, त्यांचे पाढे करून ते त्या त्या आंकड्यांसमोर म्हणजे आडव्या ओळींत लिहावे.

१			
२	४		
६	१२	१८	
२४	४८	७२	९६

२ च्या पांढ्यांत दोनच रांका, ६ च्या पाढ्यांत ३ च रांका, २४ च्या पाढ्यांत ४ च रांका असें करावें. [सोबतची आकृति पहा].

ही आपल्या खंडमेरुची पूर्वतयारी झाली. तीवरून खंडमेरुची आकृति होते. ती कशी करावी हें वेगळें लिहावयास नको; खालीं ७ घटकांचा खंडमेरू मांडला आहे तो पाहिला म्हणजे ध्यानांत येईल. डाव्या बाजूस दिलेले घटक दिलेल्या मेलक्रमानें (मूळ क्रमानें) वरपासून खालीं लिहिले आहेत. हे घटक कोणतेहि असतील हें सुचविण्यासाठीं । धा । दिं । ता । तिट । कत । गदि । गन । हीं सात पाटाक्षरें, रविवार-सोमवार आदि सात वारांचीं नांवें, व सारेगमपधनि हे सात स्वरनाद लिहिले आहेत. यांपुढें वर १ व खालीं सर्व शून्यें असलेली एक रांक आहे, तिला मूलपंक्ति (मौल) म्हणतात. इतर कोष्टक वर लिहिलेल्या आंकड्यांचें आहे.

१, १ दुणे २, २ त्रिक ६, ६ चोक २४, २४ पंचे १२० १२० सक ७२० इत्यादि

मेलखंडप्रस्तारासाठीं खंडमेरु

घटकसंख्या ७

मू ल क्र म ↓ ↓ ↓

रवि	धा	सा	१						
सोम	दिं	रे	०	१					
मंगळ	ता	ग	०	२	४				
बुध	तिट	म	०	६	१२	१८			
गुरु	कत	प	०	२४	४८	७२	९६		
शुक्र	गदि	ध	०	१२०	२४०	३६०	४८०	६००	
शनि	गन	नि	०	७२०	१४४०	२१६०	२८८०	३६००	४३२०

←– दोनाचा पाढा दोन अंकी.

← सहाचा पाढा, तीन अंकी

←– चोवीसाचा पाढा चार अंकी

घटकांची उदाहरणें मूलपंक्ति

(वर लिहिलेंच आहे कीं संगीतग्रंथांमध्यें-बृहद्देशी, रत्नाकर, दर्पण, मकरंद, पारिजात यांत-ही आकृति, घटकांचीं नांवें वर आडव्या ओळींत व ४३२० हा आंकडा सर्वांत खालीं,

अशी उतरती निमुळती आढळते; पण ती ‘पताका’ झाली. ‘मेरु’ नव्हे. घटक एकाखालीं एक असावे, यानुसार वरील आकृति बनते, व तिचा आकारहि मेरुप्रमाणें होतो. रीति कळल्यावर पताका काढून कांहीं बिघडतें असें मात्र नव्हे.)

मूलपंक्तिमध्यें जे अंक (१, ०, ० …) आहेत, त्यांवर खडे, सोंगट्या, सुपाऱ्या वगैरे कांहीं वस्तु ठेवाव्या. (‘लोष्ठक,’ ‘लोष्ट,’ ‘लोष्ट.’ ‘लोष्टकानिति चालनोचितद्रव्योपलक्षणम्।’ कलानिधि. ‘लोष्टकान्, कर्करान्’–सुधाकर.) [३०] हे खडे हालवून हिशेब करावयाचा आहे.

प्रथम उद्दिष्टक्रिया पाहूं. या क्रियेंत प्रस्तारभेद म्हणजे त्याचें रूप [नष्ट] माहीत असतें व त्याचा क्रमांक [उद्दिष्ट] हवें असतें.

समजा, मूलक्रम सारेगम एवढाच आहे. त्याच्या मेलखंडप्रस्तारामधील ‘मगरेसा’ या भेदाचा क्रमांक काढावयाचा आहे. येथें चार पायऱ्यांचा खंडमेरु पुरेल व चारच खडे उपयोगांत येतील. हे खडे, १–०–०–० हे एकाखालीं एक असलेली जी ‘मूलपंक्ति’, तिच्या खणांत ठेवावे. दिलेला भेद व मूलक्रम हे दोन्ही उलटीकडून वाचीत जावयाचा.

सा	१			
रे	०	१		
ग	०	२	४	
म	०	६	१२	१८

दिलेल्या भेदांत, मगरेसा यांत शेंवटून पहिलें अक्षर ‘सा’ आहे. तें प्रथम लक्षांत घ्यावयाचें. हें अक्षर मगरेसा या सरळ वाचिलेल्या क्रमांत ४ थें आहे. म्हणून मूलपंक्तिमधील वरून चवथ्या (म, ०, ६, १२, १८ या) ओळीकडे लक्ष द्यावयाचें. ‘सा’ हें अक्षर, मूलक्रम जो ‘सारेगम’ तो उलटीकडून वाचिला तर ४ थें होतें. म्हणून ‘म, ०, ६, १२, १८’ या लक्ष दिलेल्या ओळींत ‘०’ वर जो खडा आहे तो स्वतःचें स्थान (स्वस्थान) हिशेबांत धरून ४ घरें इतका सरकवावयाचा, अर्थात् त्याला खरोखरी पुढें तीन घरें हलवावयाचें. तो खडा आतां ० हिशेबांत धरून ४ घरें पुढें म्हणजे तीन घरें अधिक सरकून १८ या आंकड्यावर येईल. हा खडा, व लक्ष दिलेलें ‘सा’ हें अक्षर, यांचे प्रयोजन संपलें. मूलक्रम व दिलेला भेद यांतून ‘सा’ काढून टाकणें.

आतां शिल्लक मूलक्रम ‘रेगम’: शिल्लक भेदरूप ‘मगरे’. या भेदाच्या शेवटीं रे आहे. तो रे, भेद मगरे यांत तिसरा आहे. म्हणून आतां तिसऱ्या, ग, ०, २, ४ या ओळींकडे लक्ष द्यावयाचें. हा रे, शिल्लक मूलक्रम ‘रेगम’ यांत शेवटून तिसरा आहे, म्हणून ग, ०, २, ४, या ओळींतील ० वर जो खडा आहे तो आपली जागा हिशेबांत धरून एकूण तीन घरें हालवावयाचा. तो आतां ४ या आंकड्यावर येईल. ‘रे’ चें प्रयोजन संपलें, म्हणून मूलक्रम व भेद या दोहोंतून रे काढून टाकावा.

शिल्लक मूलक्रम ‘गम’; शिल्लक भेद ‘मग’. भेदांत शेंवटीं ग आहे. हा ग, शिल्लक भेदांत दुसरा आहे, म्हणून रे, ०, १ या दुसऱ्या ओळीकडे लक्ष द्यावयाचें. आतां ग हा शिल्लक मूलक्रमांत उजवीकडून डावीकडे असा दुसरा आहे. म्हणून रे, ०, १ या ओळींतील ० वरचा

खडा स्वस्थान धरून दोन घरें हालवावयाचा. तो आतां १ या आंकड्यावर येईल. 'ग' चें प्रयोजन संपलें. मूलक्रम व भेद या दोहोंतून ग काढून टाकावयाचा.

आतां शिल्लक मूलक्रम 'म', शिल्लक भेद 'म'. हें अक्षर पहिलें, व तें शिल्लक मूलक्रमांतील 'म' पासूनहि ('उलटीकडून') पहिलेंच. म्हणून 'सा, १' या पहिल्या ओळींतील १ वर जो खडा आहे तो स्वस्थान धरून एक घर ठेवावयाचा म्हणजे जागचा हालवावयाचाच नाहीं. तो १ वरच राहील. चारहि अक्षरें संपलीं.

आतां खडे पहावे. ते १८, ४, १ व १ या आंकड्यांवर आहेत. या आंकड्यांची बेरीज २४. हेंच उद्दिष्ट.

'सारेगम' या मूलक्रमाच्या मेलखंडप्रस्तारांत 'मगरेसा' हा २४ वा भेद आहे.

—समजूत पक्की होण्यासाठीं याच मूलक्रमाच्या मेलखंडप्रस्तारांतील 'मगसारे' या भेदाचें नष्ट काढूं. खडे मूलपंक्तिमध्यें आहेत.

दिलेला भेद मगसारे, शेवटीं रे. हा भेदांत ४ था आहे म्हणून म, ०, ६, १२, १८ या चवथ्या ओळीकडे लक्ष द्यावयाचें. हा रे. मूलक्रमांत उलटीकडून मगरे असा तिसरा आहे. म्हणून खडा स्वस्थान धरून तिसऱ्या घरीं, १२ या आंकड्यावर, आणणें. मूलक्रम व भेद व यांतून 'रे' काढून टाकिल्यावर शिल्लक मूलक्रम सागम, शिल्लक भेद मगसा. त्यांतला शेवटचा सा आतां पाहणें. तो भेदांत तिसरा म्हणून तिसऱ्या (ग च्या) ओळीवर लक्ष देणें. सा हा शिल्लक मूलक्रमांत उलटीकडून 'मगसा' असा तिसरा आहे म्हणून खडा दोन घरें पुढें घेऊन ४ या आंकड्यावर आणणें. आतां सा बाद झाला. शिल्लक मूलक्रम गम, शिल्लक भेद मग. आधीं ग पाहणें. तो शिल्लक भेदांत दुसरा, म्हणून दुसऱ्या ओळीकडे लक्ष देणें. ग हा मूलक्रमांत मग असा उलटीकडून दुसरा आहे, म्हणून खडा एकच घर पुढें आणणें. तो १ या आंकड्यावर येईल. आतां ग बाद झाला. शिल्लक मूलक्रम म, शिल्लक भेद म. अक्षर भेदांत पहिलें व शिल्लक मूलक्रमांत 'पहिलें'. पहिल्या ओळींतील खडा स्वस्थानींच (पहिल्याच घरांत) राहील. तेथील अंक १. एकुण अंक झाले १२, ४, १, १. यांची बेरीज १८. म्हणून 'मगसारे' यांचें उद्दिष्ट १८.

सारेगम या मूलक्रमाच्या मेलखंडप्रस्तारांतील 'मगसारे' हा भेद १८ वा आहे.

आतां पुरा, सातहि पायऱ्यांचा, खंडमेरु वापरून पाहूं. सारेगमपधनि हा मूलक्रम. समजा कीं 'मगरेसाधनिप' या भेदाचा क्रमांक हवा आहे. सातहि खडे मूलपंक्तिमध्यें मांडावे.

दिलेल्या भेदांत शेवटीं प. तो सातवा, म्हणून सातवी ओळ पहाणें. प हा मूलक्रम उलटीकडून वाचिल्यास तिसरा आहे ('निधप' असा). सातव्या ओळींतील तिसरा आंकडा १४४० मिळाला. आतां प बाद झाला, त्यामुळें शिल्लक मूलक्रम 'सारेगमधनि' व शिल्लक भेद 'मगरेसाधनि'. भेदांत शेवटीं नि, सहावा. तो मूलक्रमांत उजवीकडून पहिला आहे. सहाव्या ओळींतील पहिला आंकडा ० मिळाला. नि बाद झाल्यामुळें शिल्लक मूलक्रम सारेगमधनि, शिल्लक भेद मगरेसाध. ध पहावयाचा तो भेदांत पांचवा म्हणून पांचवी ओळ. मूलक्रमांत ध शेवटून पहिला. पांचव्या ओळींत पहिला आंकडा ० मिळाला, ध बाद झाला. शिल्लक मूलक्रम

सारेगम, शिल्लक भेद मगसारे, रे पहावयाचा तो भेदांत चवथा, चौथी ओळ; मूलक्रमांत उलटीकडून तिसरा; चौथ्या ओळींतील तिसरा आंकडा १२ मिळाला. आतां रे बाद झाला. शिल्लक मूलक्रम सागम; शिल्लक भेद मगसा. त्यांत सा तिसरा म्हणून तिसरी ओळ. तो सा मूलक्रमांत उलटीकडून तिसरा म्हणून आंकडा ४ मिळाला. सा बाद केल्यावर शिल्लक मूलक्रम गम, शिल्लक भेद 'मग'. शेवटचा 'ग' भेदांत दुसरा म्हणून दुसरी ओळ; 'ग' मूलक्रमांत उलटीकडून दुसरा म्हणून दुसरा आंकडा मिळाला; तो १. ग बाद झाला, दोन्हींकडे फक्त 'म' उरला. तो भेदांत पहिला म्हणून पहिली ओळ. मूलक्रमांतहि उलटीकडून पहिलाच म्हणून पहिला आंकडा १ मिळाला. मिळालेल्या आंकड्यांची बेरीज १४४०+०+०+१२+४+१+१ = १४५८. हें उद्दिष्ट.

आतां भेदांक, क्रमांक म्हणजे उद्दिष्ट माहीत आहे तर भेदरूप कसें जाणावें ही नष्टक्रिया पाहूं.

सातहि स्वर सारेगमपधनि या मूलक्रमाचे आहेत. १००० वा भेद कोणता ?

खडे अशा आंकड्यांवर ठेवावयाचे कीं त्यांची बेरीज भेदांकाऐवढी [१०००] झाली पाहिजे. अर्थात् जेवढे घटक तेवढे खडे, येथें ७. खडे मांडण्यास मोठ्या आंकड्याकडून सुरवात करावी. १००० बेरीज हवी.

'नि' ची ओळ पहा. १४४० हा आंकडा मोठा होईल. पण ७२० चालेल. त्यावर एक खडा मांडिला. १०००−७०० = २८०. आतां उरलेल्या ६ खड्यांत २८० पुरे करावयाचे. 'ध' ओळींत ३६० चालणार नाहींत, पण २४० चालतील. त्यावर दुसरा खडा मांडिला. २८०−२४० = ४० उरले. आतां ५ खड्यांत ४० बेरीज पुरी करावयाची. 'प' च्या ओळींत २४ वर खडा मांडूं. ४०−२४ = १६, ४ खड्यांत १६ बेरीज हवी. 'म' च्या ओळींत १२ वर खडा ठेवूं. ३ खड्यांत १६−१२ = ४ बेरीज हवी. 'ग' च्या ओळींत ४ आहेत. पण त्यांवर खडा ठेवून चालणार नाहीं कारण सातहि खडे वापरावयाचे तर 'सा' च्या ओळींतला खडा १ वर येणारच, म्हणून तिसऱ्या (ग च्या) ओळींतच बेरीज पुरी होऊन परवडणार नाहीं. म्हणुन ग च्या ओळींतील खडा २ वर ठेवावा. आतां उरले दोन खडे व २ बेरीज. रेच्या ओळींत खडा १ वर व सा च्या ओळींत खडा १ वर ठेवावा म्हणजे झालें.

खड्यांची मांडणी अशी झाली—

शेवटची	(नि)	ओळ	:	खडा	२ ऱ्या	घरांत	७२०
त्या आधींची	(ध)	,,	:	,,	३ ऱ्या	,,	२४०
,,	(प)	,,	:	,,	२ ऱ्या	,,	२४
,,	(म)	,,	:	,,	३ ऱ्या	,,	१२
,,	(ग)	,,	:	,,	२ ऱ्या	,,	२
,,	(रे)	,,	:	,,	२ ऱ्या	,,	१
पहिली	(सा)	,,	:	,,	१ ल्या	,,	१
							१०००, दिलेलें उद्दिष्ट.

खडे मांडून झाले. आतां नष्ट काढावयाचें. मूलक्रम सारेगमपधनि. शेवटचा खडा २ ऱ्या घरांत, नष्ट भेदाचा शेवटचा स्वर मूलक्रमांत शेवटून २ रा म्हणजे ध. ध बाद. आतां मूलक्रम सारेगमपनि, आतां खडा ३ ऱ्या घरांत, नष्टभेदाचा शेवटचा स्वर मूलक्रमांत शेवटून ३ रा म्हणजे म. म बाद, आतां मूलक्रम सारेगपनि. आतां खडा २ ऱ्या घरांत म्हणून स्वर प. प बाद. आतां मूलक्रम सारेगनि. खडा ३ ऱ्या घरांत म्हणून स्वर रे. रे बाद. मूलक्रम सागनि. खडा २ ऱ्या घरांत, स्वर ग. ग बाद. मूलक्रम सानि. खडा २ ऱ्या घरांत म्हणून स्वर सा. सा बाद. मूलक्रम नि, खडा १ ल्या घरांत म्हणून स्वर नि. हे आलेले स्वर शेंवटाकडून (उलटीकडून) मांडावयाचे, येईल तें नष्ट.

म्हणून १००० वें नष्ट ' नि सा ग रे प म ध ' हें आहे.

खरोखर खंडमेरुच्या साहाय्यानें हें नष्टोद्दिष्ट काढणें अतिसुलभ आहे. फक्त तें लिहून वर्णन करितांनां लांबलचक व क्लिष्ट, कंटाळवाणें वाटतें. प्रत्यक्ष क्रिया अगदींच सोंपी आहे याचा अवश्य अनुभव घ्यावा. एकदां वळण पडलें कीं, पटापट नष्टोद्दिष्ट मिळतें. एकदां तें हस्तगत झालें कीं, हा पहिला–हा दुसरा असे भेदहि चटाचट निघतात व मेलप्रस्तारहि आपोआप बनत जातो. ' खडे मांडून ' हिशेब करणें अडाणीपणाचें मानतात तें तितकेंसें खरें नाहीं, याचा प्रत्यय येतो.[३१] खरोखर ज्यानें ही रीत बसविली त्या महाभाग विद्वानाची थोरवी फार मोठी आहे ! कारण हें केवळ गणितानें करणें अधिक अवघड आहे.

असा मेरु केवढाहि बनवितां येतो, घटक व मूलक्रम कोणताहि ठेवितां येतो, हें सुचविलेंच. तसें करून पहावें, फार उपयोग होईल. आलाप, ताना, कायदे, पलटे वगैरे बांधितां येतील, व कांहीं संगीतबाह्य व्यवहारांतहि उपयोग करितां येईल.

द्रुत मेरु, लघुमेरु, गुरुमेरु, प्लुतमेरु, संयोगमेरु हेहि उपलब्ध आहेत, त्याचप्रमाणें सामासिकी, गुणोत्तरा, नाराची, सर्पिणी, जलौघा, वगैरे पंक्ति आहेत, पताका–आकृति, मत्स्याकृति वगैरेहि आहेत. हें सर्व उद्धृत करण्याची आवश्यकता वाटत नाहीं. विस्तारमय तर आहेच, पण मुख्य हें कीं या सर्वांचें मूलतत्त्व व त्याचा मुख्य उपयोग आपण जाणून घेतला आहे, किल्ली हातांत आली आहे. ज्याची इच्छा असेल त्यानें संदर्भग्रंथांच्या आधारें प्रत्यक्षानुभवानें पुढील अभ्यास अवश्य करावा.

ती वापरून, इतका वेळ बाजूस ठेविलेल्या एका प्रस्तारप्रकाराकडे नजर टाकूं. पूर्वी लघुगुरूंचा प्रस्तार मांडिला त्यांत लघु हा गुरुहून लहान एवढेंच मानिलें, आतां त्यांचें परस्पर-प्रमाण ध्यानांत घेऊन प्रस्तार मांडूं. त्याचप्रमाणें प्लुताचा प्रस्तारहि दाखवूं. कारण यांचा तालांगदर्शनांत व स्वरांगांच्या जडणघडणींत प्रत्यहीं उपयोग होणार. पूर्वीच्या लघुगुरुप्रस्तारामध्यें मात्रा प्रत्येक भेदांत समान नव्हत्या. ऽऽऽऽ यामध्यें (चार गुरूंमध्यें) जेवढ्या मात्रा तेवढ्याच ।ऽऽऽ मध्यें, दुसऱ्या भेदांत, नव्हत्या. ऽऽऽऽ च्या मात्रा, एक गुरु = २ मात्रा मानिल्या = तर, ८ होत्या तर ।ऽऽऽ च्या सातच होत्या. पण आतां १ गुरु = २ लघु हें प्रमाण लक्षांत घेऊन प्रस्तार करावयाचा आहे, त्यांत प्रत्येक भेदाच्या एकूण मात्रा समान राहतील हें पहावयाचें आहे. आतां प्रत्येक अवयवांत कालमान समान हवें आहे, घटकांची संख्या नव्हे.

प्रथम एकच गुरु ऽ चा प्रस्तार द्रुतापर्यंत करूं. (०)

१) ऽ [समजा ४ मात्रा. ऽ=।।=००००]

२) ।। दिलेल्या गुरुचा 'अल्प' त्याखालीं मांडिला. पुढें कांहीं नाहीं. मागें म्हणजे डावीकडे, मात्रा ४ पुऱ्या होतील यासाठीं २ मात्रांचा लघु (।) मांडिला.

३) ००। पहिल्या स्थानीं लघु (।), त्याचा 'अल्प' द्रुत (०) त्याच्याखालीं मांडिला. उजवीकडची बाजू पूर्वीप्रमाणेंच लिहिली. (०। अशा) ३ मात्रा पुऱ्या झाल्या. चौथी मात्रा भरून काढण्यासाठीं डावीकडे एक मात्रेचा द्रुत मांडिला.

४) ०। पहिल्या दोन स्थानांपेक्षां (०, ०) 'अल्प' आपल्याजवळ नाहीं, कारण प्रस्तारांतील सर्वांत छोटा घटक द्रुतच आहे, त्याहून लहान घटक दिलेला नाहीं. १ मात्रा झाली, ३ उरल्या. त्या डावीकडे भरून काढावयाच्या. तसें करितांना जेवढा मोठा घटक मावेल तेवढा आधीं उजवीकडे म्हणजे उर्दूप्रमाणें लिहावयाचा, मग उरलेला भाग त्याहून लहान घटकानें डावीकडे भरून काढावयाचा.उजवीकडे । आधीं मावतो, । ० असें होतें पण मात्रा ३ च होतात, म्हणून डावीकडे उरलेली चौथी मात्रा ० ही भरली, ०।० असा चौथा प्रस्तारभेद झाला.

५) ।०० पहिल्या ० ला अल्प नाहीं, दुसऱ्या स्थानच्या । चा अल्प ०, तो त्याखालीं मांडला. ०० अशा दोन मात्रा झाल्या कारण उजवीकडचा ० तसाच ठेवला. उरलेल्या दोन मात्रांचा । डावीकडे भरला.

६) ०००० सर्व लघु मिळाले, प्रस्तार संपला, कारण ० पेक्षां लहान घटक दिलेला नाहीं. संख्यान ६ झालें [३२].

याचा उपयोग काय ? हें दाखविलें पाहिजे. समजा, द्रुतासाठीं (०) किट, तक गदि, गन, तिट, तिर, किट अशीं अक्षरें वापरलीं, तीं एकेका मात्रेची मानिलीं. लघुसाठीं धा, धीन्, धागे, अशीं दीर्घ अक्षरें - किट वगैरेंहून दुप्पट लांबीचीं—मानिलीं. आणि गुरुसाठीं (ऽ), क्डांऽ, घेत्, अशीं खूप घुमविलेलीं चारमात्रा लांबीचीं अक्षरें मानिलीं. तर वरील प्रस्तारानुसार चार मात्रा अशा प्रकारें वाजवितां येतील.

१ क्डांऽऽऽ (४ मात्रा). ३ किट, तक, धाऽ. (४ मात्रा). ५ धाऽ, तिर, किट (४ मात्रा)

२ धाऽ,धींऽ (४ मात्रा). ४ किट, धाऽ, किट. (४ मात्रा). ६ किट, तक, गदि, गन. (४ मात्रा).

हे चार मात्रांच्या 'बोलांचे' नमुने झाले. आतां यांचे पुन्हां अवयवप्रस्तार (मेलखंडप्रस्तार) करितां येतील. उदाहरणार्थ किट, तक, गदि, गन याचा प्रस्तार कसा करावा हें आतां माहीत आहेच; असे कायदेहि बनवितां येतील, बोलबांट करण्यासाठीं साहित्य हातांत येईल. त्याप्रमाणेंच

स्वरांगाचेंहि. एक ४ मात्राकालांचा निखळ स्वरनाद वेगवेगळे ‘ तुकडे ’ पाडून त्या त्या तुकड्यांत छोटेछोटे स्वरालंकार योजून नटवितां येईल.

येथें संख्यान फक्त ६ झालें. पण विराम [˘] हा छोटा घटक घेतला तर संख्यान एकदम वाढतें. विराम ˘ = १ मात्रा, द्रुत ० = २ मात्रा, लघु । = ४ मात्रा व गुरु ऽ = ८ मात्रा असा आतां हिशेब आहे, शेवटचा भेद आठ विरामांचा येईपर्यंत प्रस्तार होईल. तो केवळ मांडून दाखवितों, कारण रीत वर सांगितली आहेच.

१) ऽ
२) ।।
३) ० ० ।
४) ˘ ˘ ० ।
५) ˘ ० ˘ ।
६) ० ˘ ˘ ।
७) ˘ ˘ ˘ ˘ ।
८) ० । ०
९) ˘ ˘ । ०
१०) । ० ०
११) ० ० ० ०
१२) ˘ ˘ ० ० ०
१३) ˘ ० ˘ ० ०
१४) ० ˘ ˘ ० ०
१५) ˘ ˘ ˘ ˘ ० ०
१६) ˘ । ˘ ०
१७) ˘ ० ० ˘ ०
१८) ० ˘ ० ˘ ०
१९) ˘ ˘ ˘ ० ˘ ०
२०) । ˘ ˘ ०
२१) ० ० ˘ ˘ ०
२२) ˘ ˘ ० ˘ ˘ ०
२३) ˘ ० ˘ ˘ ˘ ०
२४) ० ˘ ˘ ˘ ˘ ०
२५) ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ०
२६) ˘ ० । ˘
२७) ० ˘ । ˘
२८) ˘ ˘ ˘ । ˘

२९] ˘ । ० ˘
३०] ˘ ० ० ० ˘
३१] ० ˘ ० ० ˘
३२] ˘ ˘ ˘ ० ० ˘
३३] । ˘ ० ˘
३४] ० ० ˘ ० ˘
३५] ˘ ˘ ० ˘ ० ˘
३६] ˘ ० ˘ ˘ ० ˘
३७] ० ˘ ˘ ˘ ० ˘
३८] ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ० ˘
३९] ० । ˘ ˘
४०] ˘ ˘ । ˘ ˘
४१] । ० ˘ ˘
४२] ० ० ० ˘ ˘
४३] ˘ ˘ ० ० ˘ ˘
४४] ˘ ० ˘ ० ˘ ˘
४५] ० ˘ ˘ ० ˘ ˘
४६] ˘ ˘ ˘ ˘ ० ˘ ˘
४७] ˘ । ˘ ˘ ˘
४८] ˘ ० ० ˘ ˘ ˘
४९] ० ˘ ० ˘ ˘ ˘
५०] ˘ ˘ ˘ ० ˘ ˘ ˘
५१] । ˘ ˘ ˘
५२] ० ० ˘ ˘ ˘ ˘
५३] ˘ ˘ ० ˘ ˘ ˘ ˘
५४] ˘ ० ˘ ˘ ˘ ˘ ˘
५५] ० ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘
५६] ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘

संख्यान ५६ झालें. केवळ ८-४-२-१ अशा चतस्र अंगाचा केवढा मोठा विस्तार झाला पहा. ऽ, ।, ० चें संख्यान केवळ ६; तर फक्त एक विराम भाग अधिक घेऊन संख्यान ५६, दोन गुरूंपासून (ऽऽ) प्रस्तार किती अफाट होईल त्याची कल्पनाच करावी, प्लुत 3 म्हणजे गुरूच्या दीडपट, हा भाग घेतला तर तिस्र जातिहि मिळेल. फक्त एका प्लुताचा द्रुतापर्यंतच प्रस्तार १९ या संख्यानाचा होतो. येथें द्रुतमात्रा १ म्हटलें तर लघुमात्रा २, गुरुमात्रा ४ व प्लुतमात्रा ६ होतील. (विराममानानें विराम = १ मात्रा, द्रुत = मात्रा, लघु = ४ मात्रा, गुरु = ८ मात्रा व प्लुत = १२ मात्रा होतात). हा प्लुतप्रस्तार पहा :

१]	3 [प्लुत]	१०]	० ऽ ०
२]	। ऽ	११]	० । । ०
३]	० ० ऽ	१२]	। ० । ०
४]	ऽ ।	१३]	० ० ० । ०
५]	। । ।	१४]	ऽ ० ०
६]	० ० । ।	१५]	। । ० ०
७]	० । ० ।	१६]	० ० । ० ०
८]	। ० ० ।	१७]	० । ० ० ०
९]	० ० ० ।	१८]	। ० ० ० ०

१९ वा प्रस्तारभेद सर्वद्रुत, ०००००० (सहा द्रुत).

याचा आणखी एक उपयोग पहा. आपण लघुचीच मात्रा एक समजूं. (म्हणजे द्रुत अर्धमात्रेचा होईल). गुरु २ मात्रांचा व प्लुत ३ मात्रांचा होईल. एक गुरु व एक प्लुत मिळून २+३ मात्रांचा एक तुकडा होईल; जसें धीं ना, धीं धीं ना. हाच तुकडा दोनदां घेतला कीं २+३, २+३ अशा दहा मात्रा मिळतील. जसें

धीं ना धीं धीं ना तीं ना तीं तीं ना [33]
(अ र ज सु नो पा ऽ र क रो)
(प्रे ऽ म से ऽ वा ऽ श र ण).

'धीं ना', 'तीं ना' (प्रे ऽ, वा ऽ किंवा 'अर', 'पाऽ') यांचे अर्धमात्रेपर्यंत भाग करून प्रस्तारभेद वर दिले आहेत, त्याच प्रमाणें 'धींधींना', 'तींतींना' यांचेहि अर्धमात्रेपर्यंत भाग करून होणारे प्रस्तारभेद वरच्या प्लुतप्रस्तारांत आहेत. केवळ तेवढेच, व तेहि अलगअलग, वापरून आपणांस या दहा मात्रांमध्यें ६+१९, ६+१९ म्हणजे २५+२५ अर्धमात्रा, अशा प्रकारांची मांडणी करितां येईल. ती पाटाक्षरांमध्यें करितां येईल, अथवा वरील गीताच्या 'प्रेमसेवा शरण' या शब्दोच्चारांत करितां येईल, किंवा तेथें तेथें जेजे स्वर आहेत त्यांचे चढउतार, श्रुतिस्पर्श, खटके-कण, कंप-आंदोलन, छोट्या मुरक्या, छोट्याछोट्या ताना वगैरे दाखवून, अशा अनेक प्रकारें करितां येतील. याच्या भरीला पुन्हां विराम [म्हणजे आतां पाव मात्रेचा भाग] घेऊन प्रस्तार केला व तो वापरिला तर अक्षरशः असंख्य प्रकार करितां येतील. त्यांत कोठेंहि तिस्र-चतस्र मिश्रण येणार नाहीं. तें कायदा तोडून केलें तर आणखी विस्तार

होईल. पण कोठेंहि ‘ अडाणीपणाचे शब्दोच्चार ’, लयभंग वगैरे बेलयपणा होणार नाहीं. अर्थात् हें सर्व काळवेळप्रसंग पाहूनच करावयाचें.

हा अशा तऱ्हेच्या प्रस्तारांचा आणखी एक उपयोग दाखविला.

बोलताना, दुनीच्या ताना, टप्प्याच्या ताना, तीन स्वरांच्या किंवा चार स्वरांच्या किंवा पांच स्वरांच्या मुरक्या, इत्यादि अनेक स्वरालंकारांमध्यें या तऱ्हेचे भेद वापरलेले दिसतील.

॥ ज । मु । ना । के ॥ ती । ऽ र् ।, ॥ ज ऽ । मु ऽ । ना ऽ । के ऽ ॥ ती ऽ । ऽऽऽ र्,

॥ जऽऽऽ । मु ना ऽ के ॥ तीऽऽऽऽऽऽऽर् । ॥ ज ऽ ऽ मु । ना । ऽ । के ॥ ती । ऽ र् ।

वगैरेमध्यें असे भेद आहेत. हा स्वरांगप्रस्तार.

॥ स । ग । री । रै । न ना । ऽ हि । आ ऽ । ऽ ये । ऽ पी । ऽ । ऽ । ऽ । ऽऽ । ऽ । ऽ या ॥
\+ × ० × +

वगैरेमध्यें असे भेद दिसतात. हा बोलतानेचा एक प्रकार.

(ध न स ग ग र सा–)(न सा ग म प म ऽ – ॥ ग म प न न ध प म)
• × + ×
(ग म ध प म ग र सा)
×

यांतहि हाच प्रकार आहे, ही टप्प्याची तान.

परंतु या स्वरभागांची उकल करण्यासाठीं स्वरविषयांचें विवरण आधीं पूर्ण करावयास हवें; तें करण्यास या पुस्तकांत जागा नाहीं, म्हणून येथें [आणि असे प्रसंग जेथेंजेथें आले व येतील तेथें] केवळ गर्भितार्थ सुचविण्यापलीकडे कांहीं करितां येत नाहीं. तरीहि अशा निदर्शनां-मुळेंहि हें स्पष्ट होईल कीं हा प्रस्तारभेद कोठवर खोल जाऊं शकतो व संगीताच्या कोणकोणत्या विषयांस स्पर्श करितो इतकेंच नव्हे तर आवश्यक होतो. ‘ यह तो दरिया है। कहांतक खोज करोगे ? ’ अशी भाषा येथें वापरिली जाते. [३४]

म्हणून ही प्रस्ताराची केवळ ‘ तोंडओळख ’ च झाली.

हा विषय व त्याचें तंत्र कितीहि रूक्ष व कंटाळवाणें दिसलें तरी प्रत्यक्ष क्रियेनें त्याचें मर्म कळतें. संगीतांत लयांगाची जडणघडण ठोकळेबाज, एकाच प्रकारची कंटाळवाणी नसते, असती तर तें संगीत टिकलेंच नसतें. त्या जडणघडणींत वेगवेगळे पर्याय असतात व ते पर्याय वेळोवेळीं वापरले जातात. स्वरनाद म्हणा, स्वरालंकार म्हणा. तालाचीं केवळ अक्षरें म्हणा अथवा त्यांचीं अंगें म्हणा, अक्षरोच्चार म्हणा, प्रत्येकांत कोठेंतरी कांहींतरी ‘ डूब दिलेली ’ असतेच. ही क्रिया प्रमाणबद्ध झाली तर रोचक होते, अतिरेक कंटाळवाणा होतो. तो प्रमाण-बद्धपणा कोठून येतो, त्याचें माप काय, त्याचे वेगवेगळे प्रकार कसे कोणते होऊं शकतात, इत्यादिकांचा विचार प्रस्तारांत होतो.

परंतु प्रस्तारविचार वेगळा आणि प्रत्यक्ष प्रस्तार वेगळा. प्रस्तार ही एक कसरत आहे. खरोखरच ‘ शिक्षा ’ [!] आहे. तिची योजना कौशल्यानें, तारतम्यानें करणें यांतच खरी

अमिश्र रोचकता आहे. प्रस्तारभेद दाखविण्याची क्रिया उत्स्फूर्त असेल व असतेहि, पण तिला दिशा दाखविणें व तिची प्रगति करणें हें प्रस्तारविचारानें होतें. उपजतबुद्धिनें एकदोन प्रस्तारभेद कोणीहि दाखवितोच, तें नैसर्गिकच आहे. पण त्याला चौफेर बैठक प्राप्त करून देणें, त्याची क्रिया इमखास हेतुपूर्वक निश्चयपूर्ण पण पूर्ण अंगवळणीं पडलेली म्हणून नैसर्गिकच बनलेली, अशी होण्यासाठीं प्रस्तारविचार हवाच.

या भागांतील वर्णन, पूर्वी सांगितल्याप्रमाणें, अनेक विषयसंदर्भ व क्रियांचें निरीक्षण एकत्र संकलित करून केलेलें आहे, कारण स्वरांग व तालांग हीं दोन्हीं हातांत हात घालूनच जातात, आणि निव्वळ 'स्वरपाठा' मध्यें तालावर्तनाची जरी आवश्यकता नसली, तरी लयबद्धता असलीच पाहिजे, बेलयपणानें त्यांची उपयुक्तताच नष्ट होणार हा तर आपला मूलभूत मुद्दाच आहे.

'बेलयपणा'चा उगम तत्त्वतः कोठें असतो याचेंहि दिग्दर्शन आतां झालें. संगीत ही एक भाषाच आहे ! व्यावहारिक 'भाषे'चे सर्व नव्हे पण अनेक नियम संगीतांत लागू होतात. ध्वनींचें परस्पर ऱ्हस्वदीर्घत्व, त्यांतहि कमी अधिक ऱ्हस्वदीर्घत्वाचे भाग, हे महत्त्वाचे असतात. त्यांमध्यें नियोजित कालप्रमाणें म्हणजे लयबद्धता असावी लागते. हीं कालप्रमाणें 'भाषेंत' केवळ अर्थानुसारी असतात, तर गायनवादनांत तीं अर्थभावांनुसार व 'गीत-निर्मीता' च्या एकूण ठेवणीशीं इमान राखणारीं अशीं असतात. गायनवादनांत या लयप्रमाणांचा परस्परसंबंध, त्यांचा तोल सांभाळावा लागतो. त्या संबंधांतील तोलामधील अर्थभाव हा स्वरनादाच्या चढउतारांनीं व इतर अलंकारांनीं, त्याचप्रमाणें वर्ण-वर्णोच्चारांच्या आघाती-अनाघाती-घोषयुक्त-हलुवार अशा विविध वर्तावांनीं, विशद करावयाचा असतो व खुलवावयाचाहि असतो. हें वाद्यवादनासहि लागू आहे, मग मुखाग्रानें गावयाच्या अर्थगर्भ 'भाषागीतां' बद्दल तर सांगणेंच नको. लयप्रमाणांचा समतोल राखून त्यामध्यें नाना स्वरांनीं व उच्चारांनीं, आघातांनीं व विरामांनीं, अर्थव्यक्ति वाढविणें-खुलविणें हें लयांगभेदानें साध्य होतें. स्वर-स्वरवर्ण-स्वरालंकार यांनीं जे भेद व्हावयाचे, ते स्वरांगभेद; त्यांत आघातादि प्रकार गौण असले तरी ते येतातच. आघात-अनाघात, घोष-हलुवारपणा, विराम इत्यादि, ध्वनिची ताकद (मोठेपणा) कमीअधिक करून जे भेद व्हावयाचे, ते तालांगभेद; त्यांत स्वरादि प्रकार गौण असले तरी जाणवेल इतके पुढें येतात. टाळी आणि इतर सशब्द-निशब्द शारीरिक हालचाली या केवळ कालनियमनासाठीं होत, त्यांनीं नृत्याचा कांहीं भाग होईल पण गायनवादन होणार नाहीं. तालांगभेद ज्या वर सांगितलेल्या घटकांनीं होतो त्या ध्वनिलक्षणांचें शारीरिक निदर्शनच काय तें हस्तक्रियेनें होईल, म्हणून टाळी म्हणजे ताल हा निरुक्त अर्थ विस्तृत केल्याशिवाय कांहीं गत्यंतरच नाहीं; टाळी ही एक सोईची कालनियमनक्रिया आहे एवढेंच. तर असें स्वरांग-तालांग हें लयांगाचें द्विविधरूप आहे. प्रमाणशीरपणा, समतोल, अभिव्यक्तिचीं पथ्यें, सांभाळूनच त्यांचे भेद करावयाचे असतात. भेद कोणत्या धोरणानें, कोणत्या दिशेनें व कोणत्या घटकांचे करावयाचे हें एकदां योजिलें, कीं शक्य ते सर्व भेद कोणते कोणते होतील हें प्रस्तारानेंकळतें. त्या 'भेदसंग्रहा' पैकीं कोणते प्रकार काय क्रमानें, काय तऱ्हेच्या सांधेजोडीनें घ्यावयाचे, याला तारतम्य लागतें. त्या तारतम्याच्या वेगवेगळया आडाख्यांनुसार वेगवेगळे 'बाज़' होतात. असे 'बाज़'

सर्वच अगदीं एकमेकांपासून वेगळे दिसतात असें नाहीं; परंतु कांहींमध्ये तारतम्याची दृष्टि इतक्या वेगवेगळया भेदाची असते कीं ते बाज़ वेगळेच असें भासतें. [अशा वेगळया भासणाऱ्या 'बाज़ां'नाच 'घराणें' – म्हणजे वंशपरंपरा —असें म्हणण्याचा हल्लीं प्रघात पडला आहे]. प्रस्तारविचारामुळें बाजाबाजांमधील फरक नीट कळतो, काय तारतम्यबुद्धि कोणत्या प्रकारें वापरिली आहे याचा उलगडा होतो, इतकेंच नव्हे तर अमुक बाजांत 'कोण खोलवर गेला आहे, कोण केवळ डुंबत आहे आणि कोण पाण्यांत न उतरतां केवळ पोहण्याचे हातवारेच करीत आहे' याचाहि विवेक होऊं शकतो. परंतु या सर्वांमध्यें प्रमाणबद्धता सुटलेली नसते; 'प्रमाणबद्धता सुटली' असें वरवर जरी वाटलें तरी, अभ्यासानें हें कळतें कीं वैविध्यासाठीं ती बुद्धयाच सोडिलेली आहे, व ती सोडितांनां 'केव्हां–कशी–कोठें–कोठवर, आणि पुन्हां जोड कशी करावयाची' याचें योजनापूर्वक तारतम्य केलेलेंच आहे. म्हणजे अशा वरवर अनियमित वाटणाऱ्या प्रकारांमागेंहि कांहीं नियम असतातच.

परंतु जेथें असें योजनापूर्वक नियमन नाहीं, तर अनियमितपणा हा केवळ लहरीवर अवलंबून आहे, जेथें लयांगभेदाची तारतम्यदृष्टि नाहीं, तेथें प्रमाणबद्धता व तोल–डौल हे राहतीलच असें सांगतां येत नाहीं. जर राहत असले तर उत्तमच; त्याला आपण उत्स्फूर्त लयप्रमाण किंवा निसर्गदत्त लयदारपणा म्हणूं व त्याची मौज 'प्रतिक्षणं यन्नवतामुपैति' या वचनानुसार चाखूं शकूं. पण तोलमोलडौल यांस कांहीं धरबंधच नसेल, तेथें केवळ गायकवादकाची क्षणभर चमकून जाणारी लहर पहावयाची एवढेंच ! हा बेलयपणा.

" 'ठो-ठो-ठो-ठो' असे नियमित आवाज ठोकीत एका मात्रेला एक स्वर, फारतर अर्ध्या-दीड मात्रेला एकेक स्वर, अशा यांत्रिक हिशेबानें जाणें, किंवा तालांगामधील आघात मोठ्या आवाजानें पुकारून त्यांचा भेदाभेद उघडा करून मांडणें, यांतच लयदारपणा सांठविलेला आहे;– उलट जेथें आवाजाचा हुंकार, त्याचे विराम आणि जोराचे वर्णोच्चार, हे प्रबळ नाहींत तेथें लयदारपणा कमी आहे, येथपासून तों, जेथें हें नाहीं तें गायनवादन 'तालानुसारी' नव्हे किंवा कदाचित् ताल सोडून आहे येथपर्यंत;" अशी एक भोळी समजूत प्रचलित आहे. ताल म्हणजे केवळ टाळी, तिचें सांगीतिक रूप तालवाद्यांच्या 'धा' इत्यादि आघातांतच, स्वरांत-स्वरोच्चारांत वर्णोच्चारांत–नव्हेच, अशा संकुचित मतामुळें ही समजूत आलेली असावी; तालांगासाठीं ताल-वाद्यांकडेच लक्ष दिल्यामुळें आलेली असावी.

तालवाद्यांकडे आतां पहातां येईल. त्या आधीं आढावा घेणें हें इष्ट.

टीका-टिप्पणी ११. प्रस्ताराची तोंडओळख

११. १ हा विषय 'पर्म्युटेशन्स् ॲण्ड् कॉम्बिनेशन्स्' असा शिकविला जातो, आणि बायनॉमियल् [खरें पाहतां पॉलिनॉमियल] एक्स्पान्शन्स् जमलीं कीं हें गणित जमतें. 'कॉम्बिनेटोरियल ॲनॅलिसीस्' चा हा भाग आहे.

११. २ पाश्चिमात्यांपैकीं पूर्वीच्या ग्रीक्-रोमन्-इटालियन् विद्वानांनीं प्रस्तार-विचार केलेला नाहीं. त्याचा उगम जर्मनींत ष्टाय्फेल् [१५४४] च्या कांहीं गणितांत दिसतो. पुढें फ्रान्स्मध्यें प्येर फेर्मा [१६०१-१६६५] व ब्लेझ् पास्काय् [१६२३-१६६२] यांनीं त्यांत लक्ष घातलें. त्यांच्यासमोर द्यूतक्रीडेमधील कांहीं प्रश्न होते. उदाहरणार्थ अमुक तऱ्हेच्या जुगाराचा डाव अमुक एवढ्या ठिकाणीं अर्धवट थांबला, तर जयपराजय कसा ठरवावा—म्हणजे, डाव चालू राहिला असता तर कोणाचा जय होऊं शकला असता? असे प्रश्न सोडविण्याच्या निमित्तानें त्या दोघांनीं जी गणितपद्धति चालू करून दिली, तिचा पुढें 'प्रॉबेबिलिटी' [संभाव्यता] या शास्त्रांत विस्तार झाला आणि हें शास्त्र आतां सर्वगामी आहे; आंकडेवारी कशी व कोणत्या आडाख्यांनीं जमा करावी, येथपासून तो अमुक मनुष्य साधारणपणें कोणत्या वर्षीं मरणें शक्य आहे येथपर्यंत रोजव्यवहारांतसुद्धां या शास्त्राचा उपयोग होतो. न्यूटन् [१६४२-१७२७] व गाउस् [१७७७-१८५५] यांच्या गणिताचा त्यांत सुरुवातीस अतोनात उपयोग झाला. हें सर्व खरें, परंतु प्रस्ताराची मांडणी अशी पाश्चिमात्यांनीं केली नाहीं. कदाचित् त्यांना इतर भाग अधिक महत्त्वाचा वाटला असेल. आरबांनींहि प्रस्तार उचलिला किंवा वाढविला नाहीं. तो भारतीयांपुरताच राहिला. ईरानमध्यें कांहीं थोडा दिसतो. [पहा पटवर्धनकृत 'गज्जलांजलि' ची प्रस्तावना].

११. ३ पाणिनि, याज्ञवल्क्य, नारद, माण्डूकेय यांच्या शिक्षाग्रंथांमध्यें प्रस्ताराचा विचार नाहीं. छंद हेंहि एक वेदांगच, त्याचा सर्वांत जुना उपलब्ध ग्रंथ पिंगलमुनींच्या सूत्रांचा. त्यांत प्राकृत छंदःशास्त्रहि आहे. त्याचा काल क्रिस्तापूर्वी २०० समजूं. या आधीं चरकसंहितेंत [क्रिस्तपूर्व १०००?] व सुश्रुतांत [क्रिस्तपूर्व ५००-७००?] कांहीं प्रस्तारभेद व ते कसे काढिले याच्या रीती आहेत. त्यांचें 'शास्त्र' असें पिंगलांचें. अर्थात् तें केवळ छंदासाठीं, म्हणून त्यांत लघुगुरूंवरच सर्व भर आहे. विशेषतः आठवा अध्याय पुढें वृद्धि पावला. या ग्रंथांत प्रस्तारविचार, नष्टोद्दिष्टाच्या नियमांसह, आहे. मूळचा सूत्रबद्ध ग्रंथ हलायुधानें [क्रिस्तीशक ७००-८००] नुसता विवृतच केला नाहीं, तर त्यांत स्वतःची भर घातली. कांहीं रीती हलायुधाच्या स्वतःच्या आहेत. सूचिमेरुचें लेखन हलायुधानें प्रथम केलें. [मात्र तो मेरु पूर्वीहि वैदिक पाठांत होताच असें शित्रेशास्त्री यांनीं सिद्ध केलें आहे. ग्रंथसमाप्तिदर्शक द्विरुक्ति उल्लेखून, 'परेपूर्ण परेपूर्ण मेरुप्रस्तारतो भवेत्। परे पूर्ण परे पूर्ण मेरौ इति।' इ]. जयच्छन्दकर्ता [क्रिस्तीशक सुमारें ६००] व वृत्तरत्नाकरकर्ते केदारभट्ट [सुमारें ९००-१०००], यांनीं प्रस्तारविचारांत अधिक भर घातली. तथापि हें लघुगुरुद्रुत-

संबंधितच होतें. छन्दोनुशासनकर्ता जयकीर्ति [१०००] यानें मात्राविचार सुरू केला, व काव्यानुशासन आणि छन्दोनुशासन यांचा कर्ता हेमचन्द्र [सुमारें ११००] यानें त्यांत अधिक भर घातली. भास्कराचार्यांनीं [सुमारें ११५० समजा] त्यांतील कांहीं गणित-पद्धतींत सुधार केला. शार्ङ्गदेवाच्या ग्रंथांत [सुमारें १२००] मात्राप्रस्तारांची मांडणी प्रथम दिसते. गणेश दैवज्ञानें [सुमारें १५००] त्या मांडणीपैकीं कांहीं भागांचा उपयोग ग्रहगणितासाठीं केला. गणितकौमुदी व वृत्तरत्नाकरावरील टीका लिहिणारे चौदाव्या क्रिस्ती शतकांतील नारायणपंडित व सोळाव्या शतकांतील नारायणभट्ट, यांनीं मात्राप्रस्तार व मेरु यांचा विचार अधिक वाढविला. ('वृत्तरत्नावली' हा ग्रंथहि नारायणभट्टांचा आहे पण तो पाहण्यास मिळाला नाहीं.) अशा तऱ्हेनें क्रिस्तीशक १६०० पर्यंतचा अखंडित व वाढता प्रस्तारविचार उपलब्ध आहे, त्यानंतरच्या काळांत स्वतंत्र निर्मिति अथवा प्राचीना-वर नव्या दृष्टिचें भाष्य–वार्तिक वगैरे प्रसिद्धसें नाहीं.

'काश्मीरांत काव्यालंकार, बंगालमध्यें छंद, द्राविडामध्यें वेदान्त व महाराष्ट्रांत न्यायव्याकरण', अशा अर्थाचा श्लोक जुन्या शास्त्रीपंडितांमध्यें रूढ असे. त्याबद्दल लेखकाला विशेष माहिती नाहीं. परंतु महाराष्ट्रापुरतें बोलावयाचें तर, भास्कराचार्य, गणेश दैवज्ञ व नारायणपंडित व भट्ट हे महाराष्ट्रीय; त्यापैकीं भास्कर व गणेश हे आचार्य छंदाचे नव्हेत. छंदावर अधिकार नारायणभट्टांचा; त्यांचे शिष्य सर्व प्रांतांमधील होते, त्यांपैकीं महाराष्ट्रीय परंपरा फार मोठी व आजतागायत चालू असलेली आहे. तीपैकीं मुख्य नांवें अशीं. विश्वेश्वरभट्ट ऊर्फ गागाभट्ट [ज्यांनीं शिवाजीमहाराजांस प्रथम राज्याभिषेक केला ते], सिद्धान्तकौमुदीकर्ते भट्टोजी दीक्षित, व्याकरणकार नागोजीभट्ट, वैद्यनाथ ऊर्फ अन्नंभट्ट पायगुंडे, अहोबलशास्त्री, नीलकंठशास्त्री थत्ते, गोविंदाचार्य अष्टपुत्रे, बाळशास्त्री रानडे, राघवेंद्राचार्य गजेंद्रगडकर, मेरुशास्त्री गोडबोले, मोरशास्त्री साठे, अष्टाध्यायीचे भाषांतरकार वासुदेवशास्त्री व त्यांचे चिरंजीव काशीनाथशास्त्री अभ्यंकर, राघवेंद्राचार्यांचा अखंड वंश अनंताचार्य–वामनाचार्य–नारायणाचार्य–बाळाचार्य व एल्फिन्स्टन् कॉलेजमधील प्रोफेसर [कै.] अश्वत्थामाचार्य गजेंद्रगडकर, रंगाचार्य रड्डी, हल्लीं हयात असलेले खुपेरकरशास्त्री इत्यादि. परंतु, उपरोल्लिखित श्लोकास मान देण्यासाठीं कीं काय, ही मंडळी छंदाबद्दल प्रसिद्ध नव्हेत, न्याय–व्याकरणांतच रमलेली; म्हणजे मध्यें महाराष्ट्राची छंदपरंपरा खंडित झालेली आहे. अथवा ती सुप्त होती, कारण रड्डीशास्त्र्यांनीं रामजोशांचा 'छंदोमंजरी' हा ग्रंथ उजेडांत आणिला व खुपेरकरशास्त्र्यांनीं बरीच छंदविवृति केलेली आहे. त्यांचे आधीं कराडचे विठोबाअण्णा दप्तरदार, अनेक लोकप्रिय व पंडितमान्य संस्कृतमराठी पद्यें करणारे, यांचा 'सुश्लोकलाघव' ग्रंथ झाला. परंतु विठोबाअण्णा व रामजोशी यांची परंपरा नारायणभट्टाचीच कीं काय तें माहीत नाहीं. ['छंदोमंजरी' रामजोशी शाहीर यांची नव्हे, असें मत हल्लीं आलें आहे त्यांतील ग्राह्याग्राह्य ठाऊक नाहीं]. परशुरामपंततात्या गोडबोले यांचें 'वृत्तदर्पण' तर तीनचार पिढ्यांनां संदर्भाधार झालें. अलीकडच्या काळांत 'वेदांगार्थचंद्रिका'कार शिवराम-शास्त्री शिंत्रे, केमकर, वेलणकरशास्त्री यांनीं जें मोठें 'जतन करण्याचें' कार्य केलें आहे, त्यांत छंदासहि उजाळा मिळाला; परंतु त्यामध्यें नवीं वार्तिकें किंवा स्वतंत्र निर्मिति

नव्हती. तशी नवी छंदनिर्मिति करणारांत सावरकर ['वैनायक 'वृत्त], अनिल ऊर्फ आ. रा. देशपांडे ['मुक्तछंद '], माधवराव पटवर्धन [अनेक कायद्यांचीं गझ़्लें–वास्तविक गझ़्ल्चा एक कायदा मराठींत मोरोपंतांपासून आहे–] हे प्रमुख होत. नव्या वार्तिकाचे मुख्य कर्ते पटवर्धन व ना. ग. जोशी. जोशी यांनीं पटवर्धनांच्या दोन्ही छंदोरचनांस मागें टाकितील अशा तऱ्हेचीं वार्तिकें केलीं आहेत पण तीं सामान्य वाचका-पर्यंत प्रसिद्धिस कां गेलीं नाहींत हें कळत नाहीं. पटवर्धन–जोशी यांच्या कार्याचा परामर्ष घेतांना कांहीं नवें सांगून गेले असे मुख्य चिकित्सक म्हणजे खुपेरकर, पंगु, [बॅरिस्टर] खासगीवाले, सहस्रबुद्धे, व कालेलकर. कालेलकरांनीं शुद्ध शास्त्रीय ध्वनि-विचार मराठींत आणण्यासाठीं मेहनत घेतली. पण तो फक्त उच्चारशास्त्रापुरता [फोनेटिक्स्] प्रयत्न. या सर्व मंडळींनीं जुन्या पिढींतील एक परशुरामपंततात्या सोडिले तर इतर म्हणजे बा. अ. भिडे, वा. गो. आपटे, लक्ष्मणशास्त्री लेले आदिकांस पार मागें टाकलें यांत शंकाच नाहीं.

परंतु या कशांतहि नारायणपंडितानंतरचा प्रस्तारविचार नाहीं. तो फक्त आ. बा. लिमये यांच्या (१९४९, १९५१, १९५४) तीन पुस्तकांत मिळतो. या पुस्तकांचा विशेष हा कीं त्यांत [पाश्चिमात्यांनीं वाढविलेले] बीजगणिताचे नियम प्रस्तारकल्पनेस लावून दाखविले आहेत. खरोखरच हीं छोटीं पुस्तकें फार मोठीं आहेत. परंतु कांहीं छंदःशास्त्र, कांहीं बीजगणित, कांहीं संस्कृत, हें आधींच माहीत असल्याशिवाय तीं समजणें फार कठिण आहे. शिवाय त्यांतील मांडणीला एक नेमकी 'ओळ' नाहीं व भाषा इतकी दुर्बोध कीं जवळजवळ सांकेतिकच म्हणावी अशी आहे, याचें दुःख होतें.

मराठींत छंदविचार एवढा असूनहि संगीतोपयोगी निकष त्यांत लाविलेले फारसे दिसत नाहींत. संगीतांतील 'लघूपाय' फार वेगळे होतात हें या पुस्तकांत जागजागीं दिसून येईल. संगीतानुसारी प्रस्तारविचार निदान मराठींतरी याच पुस्तकांत प्रथम आला असें नम्रपणें वाटतें, चुकभूल द्यावी घ्यावी.

११. ४ प्रस्तारविचार व्यवहारोपयोगी कसा व किती याचीं किती म्हणून उदाहरणें द्यावीं ? आपणांजवळ अमुक अमुक धान्यें, मसाले, भाज्या वगैरे आहेत, तेव्हां एका वेळच्या जेवणाचा ' बेत ' काय काय वेगवेगळया प्रकारांचा असूं शकेल हा प्रस्तारामध्यें येणाराच भाग आहे ! याहून ' वरचें ' उदाहरण द्यावयाचें तर 'ऑर्ग्यॅनिक् केमिस्ट्री ' मध्यें नानातऱ्हेचे रासायनिक संयुक्त पदार्थ बनवितात, त्यांचीं सूत्रें काय असूं शकतील हें प्रस्तारानें सांगतां आलें असतें. [त्यासाठीं तरी पाश्चिमात्यांनीं प्रस्तारविचार वाढ-वावयास हवा होता, पार्टिशन् थियरी,–जिच्यांत श्रीनिवास रामानुजन् यांनीं मोठें कार्य केलें,–मॅट्रिक्स् ॲनॅलिसिस् वगैरे तयार साहित्य असल्यामुळें त्यांना हा विचार सहज वाढ-वितां आला असता. पण तें राहून गेलें; आतां डिजिट्ल् कॉम्प्यूटर् हें यंत्र व त्यांतील प्रोग्राम्‌तंत्र उपलब्ध झाल्यामुळें त्या विचाराचें महत्त्वच गेलें].

११. ५ पाटीगणित म्हणजे लीलावती, भास्कराचार्यांच्या सिद्धान्तशिरोमणि या ग्रंथाचा पहिला खंड. परंतु ' लीलावती ' पेक्षां पाटीगणित हा शब्द अधिक अन्वर्थक आहे

म्हणून, आणि केवळ भास्कराचार्यांचे श्लोकच नव्हेत तर त्यांतील एकूण विषय हा अभिप्राय येथें आहे म्हणून 'पाटीगणित' म्हटलें. तें नांव भास्कराचार्यांनींच दिलेलें आहे.

११. ६ येथें लयांगें बदलतात, मात्रा वाढत नाहींत.

११. ७ मात्रा वाढतात, अर्थं आवर्तनच वाढतें.

११. ८ २° = १, किंबहुना कोणताहि अंक–'या'–घेतल्यास १ हा आंकडा या° असा लिहितां येतो. याचें स्पष्टीकरण येथें देणें सोपें नव्हे व आवश्यकहि नव्हे, म्हणून या° ही १ हा आंकडा लिहिण्याची एक रीतच जणूं आहे असें सुचविलें. तें गणितदृष्ट्यांहि फारसें चूक नव्हे. शिवाय असे घातांक लिहिण्याची ही पद्धति मूळची भारतीय नव्हेच.

११. ९ ज्या ज्या वेगवेगळया 'वस्तूं'चा प्रस्तार करावयाचा ती ती वस्तु ही एकेक घटक. अशा जितक्या वस्तु एकूण उपलब्ध असतील ती सर्व 'घटकसंख्या'. एकेका वेळीं म्हणजे एकेका 'उचलीं'त जेवढ्या घटकांस ठेवावयाचें असेल तेवढें तें 'अवयवमान'; व ती ती प्रत्येक 'उचल' करून तिची इष्ट रचना केल्यावर जें रूप होतें तो एकूण प्रस्ताराचा एकेक 'अवयव' (अथवा 'भेद'). अशी परिभाषा.

११. १० हा प्रस्तार काय रचनेचा आहे तें स्पष्ट होण्यासाठीं चौकोन दाखविले आहेत. प्रत्येक रांकेंत कोणकोणते घटक (भेदांकांनुसार) ओळीनें कसे आले व त्यांची पुन्हांपुन्हां आवृत्ति कशीकशी झाली हें दाखविण्याचा हेतु आहे.

११. ११ ना आणि गा यांचा परस्पर षड्जमध्यमभाव (उलट क्रमानें षड्ज-मंद्रपंचम भाव) आहे, व ना आणि रा यांचा परस्पर जो भाव आहे त्याला प्रस्तुत लेखकानें साधारण–भाव असें इतरत्र म्हटलें आहे. [अथवा ना, गा चें परस्परप्रमाण पर्फेक्ट् फोर्थ्चें, व ना, रा चें परस्पर प्रमाण अन्टेम्पर्ड् मायनर् थर्ड्चें आहे], परंतु हें असेंच असणें जास्त रंजक आहे असा दावा करण्याची लेखकाची इच्छा नाहीं, कारण 'सा रा गा' हेंच यमनमध्यें हवें असा आग्रह धरिणारे लोकहि आहेत. म्हणून शुष्कवाद टाळण्यासाठीं 'असें मानितात' अशी शब्दरचना मुद्दाम केली.

११. १२ रीतीनें बढन्त करणारे हल्लीं 'डागरबंधु' वगैरे आहेत, पण ती बहुतांशीं बढन्तपढन्तच आहे. हिराबाईची कांहीं बढन्त चांगली आहे. इतरहि कोणी असतील, पण आतां थोडेच. बढन्त न करितां तिचा भास निर्माण करणारे मात्र बरेच सांगतां येतील.

११. १३ येथें 'किटता'चा $\frac{१}{३}+\frac{१}{३}+\frac{१}{३}=१$ मात्रेचा हमखास उच्चार हवा.

११. १४ हें अडाणा नांवाच्या रागांतील गाणें परवांपरवांपर्यंत लोकप्रिय होतें व त्याचा अर्थ न समजल्यामुळें कोणीकोणी तें अकांडतांडवयुक्तहि म्हणत–कारण १) अडाणा हा राग वीररसपोषक आहे, आणि २) वीररस म्हणजे पुरुषांसच केवळ शोभणारा आणि ३) आक्रमण–मारामारी–युद्ध अशा संदर्भांचा, अशा विचित्र समजुतीहि आहेत. पण त्यांतील हा 'उठाव', जरी गु॰ बागलकोटकर, मास्तर कृष्णा, जद्दनबाई, जोहराबाई वगैरेंचा होता. तरी सामान्यतः त्याचें ग्रहण कोणी केलेलें दिसत नाहीं.

११. १५ हें खमाज नांवाच्या रागांतील विरहगीत–बिरहन, मराठी विराणी–आहे. याची पूर्वी एक तबकडी होती, ती प्यारासाहेब अथवा अच्छनबाई किंवा कालीजान यांपैकीं कोणाची तरी असावी. स्मरण नाहीं.

११. १६ अशा तऱ्हेचे प्रयोग हल्लीं प्रत्यहीं ऐकूं येतात. पूर्वी मान्य नसलेली हल्लीं लोकांस कदाचित् आवडूं शकणारी एक तऱ्हा, या दृष्टिनें त्यांकडे पहावें. ('आक्रमक गायकी' हा शब्द या संदर्भांत कोणी वापरूं लागले आहेत. आक्रमण कोणाचें, कोणावर किंवा कशावर व काय म्हणून ? हें मात्र स्पष्ट नाहीं). पूर्वी हा एक विनोद समजला जाई; जसें 'गांवाबाहेर् । एक्होतिमोठीविहीर् । तीमधें काऽळ । पाणी ।'.....

×   ×   ×   ×

'ऐशी काव्यें कराया । इक्डुन् तिक्डुन् आण्लेली । बुद्धि दे चक्रपाणी ।'

×   ×   ×   ×   ×

नाटकांतील उदाहरणें :— 'त्याला । कमलमाला । अनल झाला । तोतिजकरिं ।'

×   ×   ×   ×   ×   ×

'पर्वष्त्पाश्दैवें । ज्यांच्या । गळालागूला ।'

×   ×   ×

११. १७ 'सुरांचा लगाव' हा जुना शब्दप्रयोग अजून कोणी वापरितात, व त्यांत 'ठोस' स्वर लावणें हा अर्थ अभिप्रेत आहे असें समजतात! 'लागदाट अरु उरुपतिरुपकर, धुरुधुरुपदके गावन कीनो' असें एक हिंदोल नांवाच्या रागांतील जुनें गाणें आहे, त्यात लागदाट हा शब्द पहिलाच आहे. उरुप, तिरुप हे अपभ्रंश आहेत.

११. १८ ओंकारनाथ यांच्या 'ननदिया, कैसी नीर भरूं ?' या तिलंग नांवाच्या रागामधील गाण्याच्या तबकडींत असे 'ननदियांचे प्रकार' बरेच सांपडतील. आजकालचे कुमार गंधर्व यांचीहि ही हातोटी उत्तम आहे आणि त्यांचें लयतालावर उत्तम प्रभुत्व आहे; परंतु त्यांच्या तऱ्हेवाईक गायन व उच्चारपद्धतिमुळें त्यांचा हा (व असा इतर) गुणराशि लोकांस ग्रहण झालेला आढळत नाहीं.

११. १९ असे बोल काढणें अलादिया–परंपरेचें वैशिष्ट्यच आहे.

११. २० बोलबांट ही केवळ तबल्यांतच होऊं शकते (आणि त्यांतहि तबल्याच्या मेरठ–अज्राडा या गांवांत पुढें आलेल्या 'अज्राडा' शैलींतच) असा एक समज आहे, तो चुकीचा आहे. ती वर्णोच्चारांतहि असते, व स्वरांमध्येंहि असूं शकते. झुमरा नांवाचा ठेका जलदलयांत ॥ धीं । ऽ धा । त्रक । धीं)(धागे । त्रक । धीं)(··· असा वाजवितात, त्यांत धीं, ऽ धात्रक यांत बोलबांट आहे व तिला धरून त्या शब्दास लावलेल्या ठराविक त्या त्या स्वरांची सुद्धां बरीच बोलबांट आहे. (अधिक स्वर घेऊन केलेले प्रकार सोडूनहि).

११. २१ नाट्यशास्त्रांत प्रस्तार दिलेले नाहींत. २८ व्या आतोद्यविधि–अध्यायांत '···तानाश्चतुरशीति ।...तत्रैकान्नपंचाशत्...' इत्यादि मजकूर आहे, व ३२ व्या जातिविधानभागांत '···छन्दोवृत्तनिदर्शनम् । स्थानप्रमाणसंज्ञाभिर्गदतो मे निबोधत ॥' असें आहे. त्यावरून नाट्यशास्त्रकर्त्यास प्रस्तार माहीत होते हें स्पष्टच आहे; पण त्यांचें विवरण नाहीं.

(नाट्यशास्त्र व पिंगलसूत्रें यांचा काल फारशा फरकाचा नाहीं असें मानिलें). दत्तिलम् मध्यें 'हन्यादन्तरायेणन पूर्वां यस्य क्रमोत्क्रमात्' वगैरे नियम आहेत. तसेच संगीतसमयसारांत आहेत. हेच नियम, बृहद्देशीमध्यें 'इदानीं गुणनोपायं कथयति...' असें सांगून, दत्तिलाचें नांव घेऊन, दिले आहेत आणि १७० व्या श्लोकानंतर तर वर्णालंकारांचे प्रस्तार 'तत्र प्रस्तारो यथा–' अशा मथळ्यानें देऊन पुढें जातींमधील स्वरप्रस्तारहि सांगितले आहेत. अभिनवभारतीमध्यें, ३५.४६ च्या टीकेंत, नष्टोद्दिष्टज्ञानार्थश्लोकाः तत्र पूर्वमुद्दिष्टम् 'मूलक्रमान्तस्थानं यत्पूर्वेण तदपेक्षया...' इत्यादि श्लोक उदाहृत केले आहेत व 'ते चेह न दार्शिता इति सर्वं गर्भीकृत्य मुनिः साधारणं वचनमाह।' अशी भरतमुनींची संपादणी केली आहे. त्यावरून, भरतमुनींस प्रस्तारगणित माहीत होतें इतकेंच नव्हे तर खंडमेरु पद्धतिनें खडे हालवून हिशेब करण्याची रीतिहि माहीत होती असें दाखविलें आहे. तें खरें असो वा नसो, ही रीति अभिनवगुप्ताच्या वेळीं प्रचारांत होती हें सत्य ठरतें. म्हणजे क्रिस्तीशक ८००-९०० च्या सुमारास खंडमेरु व त्यांतील 'लोष्ठचालन' प्रचारांत होतें हें सिद्ध. तेव्हां प्रस्तारगणित हा विषय पूर्वीपासून छन्द या वेदांगांतील, त्याचा उपयोग संगीतकारांनीं केला व त्यानुसार मूर्च्छना-कूटताना-वर्णालंकार-जाति-प्रबन्ध इत्यादींचे प्रस्तार केले हें दिसतें. यापुढचा ग्रंथ निःशंकशार्ङ्गदेवकृत संगीतरत्नाकर (सुमारें १२००). त्यांत खंडमेरुची आकृति (मेरुरूपानें नव्हे तर पताकारूपानें) प्रथम दिसते हें खरें, परंतु तिच्याबद्दलचें श्रेय श्री. लिमये हे शार्ङ्गदेवास देतात तें वरील पुरावा पाहतां देतां येत नाहीं. तालाध्यायांतील मात्राप्रस्तार मात्र शार्ङ्गदेवामध्येंच प्रथम दिसतात, तसेच लघु-द्रुत-गुरु-प्लुत व संयोगमेरु हेहि दिसतात. तेव्हां हा भाग कदाचित् शार्ङ्गदेवसंशोधित असावा. 'मात्रामेरुरयं दुर्गः, सर्वेषामति दुर्गमः। मात्रालगक्रिया कापि नोक्ता सापीह वर्ण्यते।' अशा प्रकारचे त्याचेहि (नारायणभट्टाप्रमाणें) शब्द आहेत. परंतु आधींची परंपरा पाहतां, आणि शार्ङ्गदेवाआधीं झालेलें भास्कराचार्यापर्यंतचें काम पाहता, मात्रामेरुनिर्मितिचें श्रेयहि शार्ङ्गदेवास देतां येण्यासारखा निश्चित ठाम पुरावा नाहीं; 'असेल-नसेल' एवढेंच ठरतें. शार्ङ्गदेवास त्याच्या वास्तविक योग्यतेहून अधिक श्रेष्ठ मानण्याचा प्रघात आहे; त्यानें कित्येक गोष्टी शोधिल्या अशा समजुती आहेत, पण त्यांचा प्रत्यय संगीतरत्नाकर साक्षेपानें वाचिल्यास येत नाहीं. जेथें जेथें शास्त्राचीं मूलतत्त्वें येतात तेथें रत्नाकराचा 'हेतुमत् विनिश्चय,' साधार सत्तर्कयुक्त विधिनिषेधपूर्वक निश्चित ठाम निर्णय नाहीं. (तसा अभिनवगुप्ताचा, दत्तिलाचा, रामामात्याचा, सोमनाथाचा, व वेंकटाध्वरीचा आहे.–श्रीमल्लक्ष्यसंगीतकार चतुरपंडिताचा आहे पण हिंदुस्तानी संगीतपद्धतिचा कर्ता विष्णुशर्मा याचा नाहीं). मात्र प्रत्यक्ष क्रियेस साह्यभूत असा हा सर्वसंग्राहक प्रचंड 'करण' ग्रंथ आहे हें खरें. तोच प्रकार चतुरकल्लिनाथाचा आहे. त्याच्या आधीं सुमारें ५०–१०० वर्षें झालेल्या सिंहभूपालकृत संगीतसुधाकरटीका या रत्नाकराच्या विवरणांत जो सहजपणा, जो आत्मप्रत्यय आहे तो चतुरकल्लिनाथाच्या (सुमारें १४००) कलानिधिटीकेंत नाहीं. जेथें पुराणोत्तरकालीन शब्दपांडित्य आहे तेथें शार्ङ्गदेव व कल्लिनाथ हे बहादुर आहेत, परंतु जेथें क्रिया समजावून सांगणें आवश्यक तेथें सिंहभूपालच साह्यकारी होतो. सिंहभूपाल हा स्वतः कवि, नाटककार, अलंकारशास्त्रज्ञ व

संगीतज्ञ होता याला पुरावा आहे. (पहा अड्यार आवृत्तिच्या रत्नाकराची प्रस्तावना, लेखक कुन्हनराज); शार्ङ्गदेव व कल्लिनाथ हे ' फायनान्स् किंवा रेव्हेन्यू डिपार्टमेंट् ' मध्यें नोकर होते यापलीकडे दुसरा त्यांच्या अनुभवाचा पुरावा नाहीं. परंतु मौज अशी कीं सिंहभूपालाचें नांव फारसें कोणी घेत नाहीं ! शार्ङ्गदेवाच्या–खंडमेरु सोडून–इतर रीती क्लिष्ट आहेत, व सिंहभूपालाच्या साह्यानें मात्र त्यांचा उलगडा चट्कन होतो एवढेंच. पुढें रामामात्य, सोमनाथ, दामोदर, संगीतमकरंदकार ' नारद ', अहोबल, यांनीं प्रस्तारविचारांत कांहींहि भर टाकली नाहीं. वेंकटाध्वरीनें मात्र जे ७२ मेल सांगितले ते या पद्धतिच्या गणितानेंच. कारण ७२ हें संख्यान आहे. तात्पर्य, संगीताभ्यासकाला प्रस्ताराची माहिती हवी ती केवळ रत्नाकरावरून होणार नाहीं. प्रस्तुत पुस्तकाएवढा प्रस्तारविचार एकत्रित असा कोठेंहि मिळणार नाहीं.

११. २२ पिंगलाचार्यांनीं सूचिमेरु सांगितलेला नसतांहि, त्यांच्या ८.३४,३५ या सूत्रांच्या अर्थाची ओढाताण करून हलायुधानें तो त्यांचाच आहे असें भासविलें अशी टीका आहे. ती खरी मानिली तर सूचिमेरु मांडण्याचें प्रथम श्रेय हलायुधाचेंच होतें.

११. २३ हाच खंडमेरु, ' पास्कायूचा त्रिकोण ' म्हणून गणितांत प्रसिद्ध आहे.

११. २४ सुमेरुचा उपयोग रामजोशी यांनीं (?) छंदोमंजरींत केला आहे.

११. २५ उदाहरणार्थ संगीतरत्नाकार, प्रथमः स्वरगताध्यायः–

'...अंकानेकादिसप्तान्तानूर्ध्वमूर्ध्वं लिखेत्क्रमात् ॥ (६०) हते पूर्वेण पूर्वेण तेषु चांके परे परे... (६१) ॥ क्रमं न्यस्य स्वरः स्थाप्यः पूर्वः पूर्वः परादधः । स चेदुपरि, तत्पूर्वः पुरस्तूपरिवर्तिनः ॥ (६२) सप्ताद्येकान्तकोष्ठानां अधोऽधः सप्त पंक्तयः ॥ (६३) ' इत्यादि. येथें एकादि...उर्ध्वमूर्ध्वं, सचेदुपरि, सप्ताद्येकान्त...अधोऽधः यावरून ही पताकाच होते, मेरु नव्हे हें स्पष्ट आहे. भूर्जपत्रादिकांच्या पोथ्या सुमारें २० सेंटिमीटर तरी कमींतकमी लांब, परंतु सुमारें १०–१५ सेंटिमीटरच रुंद असतात, म्हणून खंडमेरु उभा लिहिला कीं काय अशी शंका प्रस्तुत लेखकास येते. कारण आकारानें लहान असे जे द्रुत–लघु–गुरु–प्लुत–व संयोगमेरु, त्यांची आकृति असावी तशी म्हणजे पाया मोठा व शृंग लहान अशी आहे; केवळ हाच खंडमेरु उलटा आहे. पण उलट्या खंडमेरुला मेरु हें नांव देणें योग्य नव्हे.

११. २६ गेल्या पिढींतील महान् गायिका अंजनीबाई मालपेकर यांची गायकी खंडमेरुची, असें सांगतात. (' मेरखंडी '). परिचय असूनहि त्यांनां, अथवा त्यांच्यापैकीं खादीमहुसेन–पूर्वीचे, हल्लीं प्रसिद्ध असलेले नव्हेत–यांस प्रस्तुत लेखकानें ऐकिलें नाहीं. (नझीरखां–छज्जूखां यांस ऐकणें शक्यच नव्हतें कारण ते त्याआधींचे). परंतु अमान-अलींस ऐकिलें आहे. त्यांच्यामध्यें खंडमेरु प्रकारची बढंत होती खरें, पण पढन्त अधिक. प्रस्तुत लेखकाला तरी ती कंटाळवाणी वाटली. (त्यांचे अस्ताईअंतरे अर्थातच गोड वाटले). परंतु अंजनीबाईंची ख्याति ऐकतां, त्यांनीं कधीं कांहीं समजावितांनां म्हणून दाखविलें त्यावरून, आणि विशेषेंकरून गोविंदराव टेंबे यांनीं बाईंच्या स्वरमयतेचें जें आपल्या ' माझा संगीतव्यासंग ' या पुस्तकांत वर्णन केलें आहे तें पाहतां, बाईंचें गाणें

कंटाळवाणें असूं शकणार नाहीं अशी खात्री वाटते. (ज्यांनां खरोखरच 'रसिकाग्रणी' ही पदवी सार्थ होईल अशीं कांहीं थोडीं माणसें प्रस्तुत लेखकानें पाहिलीं, त्यांपैकीं गोविंदराव टेंबे हे आहेत; त्यांचें हें मत लेखक ग्राह्य मानितो).

नासिरुद्दीन, रहीमुद्दीन व त्यांचे वंशज हल्लींचे 'डागरबंधु' यांची बढन्तपढन्त लोकांसमोर आहेच, ती आवडेल त्याला आवडो. फैय्याझखां, वझेबुवा यांचें गाणें तबियतीनें ज्यांनीं ऐकिलें असेल त्यांना विशुद्ध बढन्तपढन्त दिसली असेलच. त्यांच्या [विशेषतः वझेबुवांच्या] तबकड्यांवरून त्यांच्या गाण्याची कांहींहि कल्पना येणार नाहीं. भरीला वझेबुवांचा दमाखोकला; त्यामुळें त्यांचें 'गाणें' असें खरोखरच काय याचें ग्रहण कित्येकांनीं केलेलें दिसत नाहीं-त्यांच्या शिष्यांनीं त्यांचे अवगुण मात्र उचलले. उलट जे त्यांचे शिष्य नाहींत त्या कुमार गंधर्वांवर बुवांच्या लयांगाची उत्तम छाप आहे. हें विधान बहुतेकांस पटणार नाहीं, परंतु फार विचारानें व जबाबदारीनें केलें आहे. फैयाझखांच्या नशिबीं तेंच. 'हॅंऽऽ' करून, रेंकून, म्हशीसारखा आवाज काढून, 'तॅंनॅंनॅंनॅंनॅं थोऽऽम्' म्हणून समेवर येणें, म्हणजे फैयाझखांचें गाणें नव्हे! पण तशीच हल्लीं भावना आहे! (याबाबतींत विलायतहुसैनमात्र भाग्यवान्. फैयाझखांच्या खर्जांत एक भरदार आकर्षकता तरी होती, पण विलायतहुसैनचा आवाज कोठें चांगला होता? परंतु अनेक उत्तम गायिकांनां त्यांनीं चांगलें तयार केलें. याला मूळ कारण लयांगांची फैयाझखांच्याहून अधिक उत्तम समज एवढेंच नव्हे, तर लयांगें नीट उलगडून दाखविण्याची हातोटी. तात्पर्य, 'विलायतहुसैनचें गाणें' म्हणजे त्यांचें रेंकणें नव्हे तर त्यांतील शब्दार्थस्वरालंकारवर्ण आणि लयांग.) 'अमक्याचें गाणें' म्हणजे त्याची गायकी-नायकी. त्याचे व्यक्तिगत दोष नव्हेत.

परंतु वझेबुवा, फैयाझखां वगैरेंचा खंडमेरुपद्धतिनें सर्व बढन्त म्हणावयासच हवी असा कटाक्ष नाहीं, म्हणून ते "मेरखंडी" नव्हेत.

११. २७ 'क्ष' या आंकड्यापासून (क्ष-१), (क्ष-२), (क्ष-३)......असे एकेक कमी करून शेवटीं १ येईपर्यंत आंकडे तयार केले व त्यांचा गुणाकार केला तर क्ष (क्ष-१) (क्ष-२)......(क्ष-[क्ष-१]) असें होईल, तें थोडक्यांत लिहिण्याची पद्धत 'क्ष!' अथवा '|क्ष' अशी आहे. याला इंग्रजींत 'फॅक्टोरियल् क्ष' म्हणतात.

११. २८ तबला शिकणाऱ्या कित्येक विद्यार्थ्यांच्या तोंडीं 'मला १० पलटे येतात, मला १५ पलटे शिकविले' वगैरे भाषा येते. 'आमच्या घराण्यांत एकेका कायद्याचे चोवीसचोवीस पलटे बांधलेले आहेत' अशीहि भाषा ऐकिली आहे. तिच्यांतील ग्राह्याग्राह्य येथें दिसेल. प्रस्तारविचारानें कोणत्याहि कायद्याचे संपूर्ण पलटे सहज सांगतां येतील. शिक्षकाकडून शिकावयाचें तें हें कीं मूळ बोल कोणते निवडले व कोणत्या धोरणानें, आणि त्यांचे पलटे करण्याची रीति काय (जी येथें लिहिली ती किंवा दुसरी). आणि सर्वांत मुख्य शिक्षण हें कीं तेते पलटे रीतसर, सुस्पष्ट, तंतोतंत लयांगबद्ध व आकर्षक पद्धतिनें कसे वाजवावयाचे. हें सांगेल, करून घेईल, तोच खरा उस्ताद, आणि जो हें श्रद्धेनें, निरलसतेनें, मेहनतीनें शिकून घेईल तोच खरा शागीर्द. याउपर दोघांच्या अंगचे उपजत-गुण वगैरे जो भेद असेल तो प्रत्येकाच्या भाग्यानुसार.

११. २९ मेल या शब्दाच्या येथील व्याख्येऽनुसार एकच घटक अनेक वेळांहि घेतां येतो. धनसागगरसा या भैरवीच्या दुनीच्या तानेचा मेलप्रस्तार होईलच. मात्र तेथें 'गग' ही जोडी अनेकवेळां फुटेल व ती दुनीची तान रहाणार नाहीं; प्रत्येक भेदांत ग दोनदां येईल एवढेंच. उदाहरणार्थ, दुसरा भेद न ध सा ग ग र सा, व तिसरा भेद न सा ध ग ग र सा होईल, खरा पण चौथा भेद ध सा ग न ग र सा हा होईल. ही तान दुनीची नव्हे. टप्प्यांत ही तान येऊं शकेल. अशा प्रकारांचा उत्कृष्ट प्रत्यय गुलामलींच्या गाण्यांत येई; अशा मेलप्रस्तारांतील सुबक प्रकार निवडून ते एकामागून एक सफाईनें व चपळाईनें मांडीत. ही 'गुलामलीची' गायकी ! कैवळ गळ्याची भिंगरी फिरविणें नव्हे. तानरसखांचे पुत्र उमरावखां यांच्या तानांतून तान उपज घेई ती अशा मेलप्रस्तारानेंच. अशी तानउपज भास्करबुवांची असावीसें, त्यांच्या बागलकोटकर–काळे-पुरोहित (गणपतराव)– पूर्वीचे मास्तर कृष्णराव वगैरे शिष्यांच्या कांहीं प्रकारांवरून वाटतें, आणि लहानपणांतील लेखकाची बुवांची आठवण तसेंच सुचविते. रजबलींच्या गाण्यांत व अब्दुलकरीमखांच्या तारुण्यांतील तबकड्यांत हा प्रकार सांपडतो.

(पूर्वीच्या ग्रंथांतील रागसप्तकें अमुक 'मेला'चीं असें वर्णन आहे, व वेंकटाध्वरीनें ७२ मेलांचें चक्र बनविलें आहे, त्याचा एकतर वरील प्रकाराचा विचार होईल, अथवा तेथें 'मेल' याचा अर्थ अमुक एक चढत्या सुरांची श्रेणी एवढाच होईल).

११. ३० लोष्ठ शब्दाचा अर्थ, चतुरकल्लिनाथ व सिंहभूपाल यांचीं वचनें उद्धृत करून, मुद्दाम देण्याचें कारण असें कीं कोठेंकोठें कांहीं विचित्र समजुती आढळतात. उदाहरणार्थ, अहोबलाच्या संगीतपारिजाताचें 'शुद्ध' हिंदीकरण कोणी संगीतकलाकोविद् पं. कलिंदजी यांनीं केलेलें, 'संगीत' कार्यालय हाथरस या मान्यवर संस्थेनें १९४१ सालीं प्रसिद्ध केलें आहे. प्रकाशकांनीं कलिंदजींची भरपूर प्रशस्तिहि छापलेली आहे. त्यांतील केलेला अर्थ पहाः "शून्येषु लोष्टकान्दत्वा . .ततो लोष्टस्य चालनम् ॥ " २१२–'ऊपरके शून्य खानोंमें लोष्टकों (स्वरचिह्नों) को देकर ...फिर स्वरका संचालन करना चाहिये।' [ततः = फिर]...."कोष्ठे लोष्टकमाक्षिपेत् ॥" २१३—'कोष्टकमें लोष्टक (ज्ञातव्य स्वर) लिखना चाहिये।' "लोष्टचालनमन्त्यात् स्यात्....॥" २१४—'अन्तके स्वरसे लोष्ट का चालन होता है......।' "......लोष्टाक्रान्तांकमेलने......" ॥ २१५– 'लोष्टसे घिरे अंगके मिलानेमें......। "......लोष्टसंख्यान्त्यो लोष्टस्थानं स्वरस्यच ॥" २१८—'लोष्टसंख्याका अन्तिम लोष्टका स्थानका स्वर होता है।' यांत लोष्टक (लोष्ठक नव्हेच) म्हणजे स्वरचिह्न असें म्हटलें आहे, आणि शेवटीं समजावून काय सांगितलें हेंच कळत नाहीं. शब्दाला शब्द फक्त ठेविला आहे.

११. ३१ प्राचीन काळापासून, कांहीं वस्तू कांहीं नियमांनुसार मागेंपुढें सरकावून अंकगणिताचे हिशेब करण्याचीं साधनें अस्तित्वांत आहेत. आज घटकेला जपानमध्यें 'सोरोबान्' नांवाचें असें साधन आहे, त्यांत तारेनें ओंविलेले लांकूड वगैरेंचे चपटे मणी असतात. (या वस्तूला इंग्रजींत 'अबॅकस्' म्हणतात.) हें साधन सर्रास वापरांत आहे,

व एका प्रयोगांत एका कुशल जपानी बँक्-कारकुनानें, अमेरिकन् फौजेंतील एका कुशल यंत्रज्ञाला त्याच्या कॉंप्यूटर्-सह, केवळ सोरोबान् वापरून मागें टाकलें असा अधिकृत दाखला आहे. हें लिहिण्याचें कारण एवढेंच कीं ही लोष्ठचालनविद्या "प्राथमिक अवस्थेंतील मानवाची," अडाण्यांची, असें कोणी मानूं नये. डिजिट्ल कॉम्प्यूटर् सुद्धां तत्त्वतः लोष्ठ-चालन-तत्त्वाचाच आहे!

११. ३२ अशा प्रकारच्या संख्यानांचे नियम, भाषेंत सांगण्यास क्लिष्ट म्हणून दिले नाहींत. बीजगणितानें देतां येतील, पण त्यांचा सर्वांस उपयोग होणार नाहीं.

११. ३३ हा झपतालाचा साधा ठेका. 'पार करो, अरज सुनो' हें धनाश्री रागांतील सुप्रसिद्ध गाणें, हल्लीं कोणी पूर्या, कोणी पूर्वाकल्याण, कोणी पूर्याधनाश्री अशा रागांत म्हणतात. 'प्रेमसेवा शरण' हें मानापमान नाटकांतील भीमपलास रागांतील गाणें, हल्लीं मिश्ररागांत गातात. (कोणी तो मुलतानी म्हणतात, पण त्या मुलतानीचें स्वरूप शुद्ध नाहीं).

११. ३४ स्वरांगतालांगप्रस्तारांची मांडणी करिण्यासाठीं प्रतिज्ञेवर जे नानामेरू संगीतरत्नाकरांत दिलेले आहेत त्या द्रुतलघुगुरुप्लुतसंयोगमेरूंनीं संख्यान काढितां येईल, परंतु प्रस्तार मांडितां येणार नाहीं. शिवाय ते मेरू कसे तयार केले व कसे वापरावे याबद्दलचे श्लोक अतिदुर्बोध आहेत. इतके कीं, सिंहभूपाल व कल्लिनाथ या दोन्ही टीकाकारांनीं तसें लिहिलें आहे इतकेंच नव्हे तर जें काय स्पष्टीकरण देण्याचा प्रयत्न केला आहे त्यांत त्या दोघांमध्यें मतभेद आहे. तेव्हां आज त्या भागाचा उपयोग नाहीं. तो करावयाचा तर संस्कृतज्ञांनीं त्याचें संशोधन करावें. *

---

* 'पार्टिशन् थिअरी' लावून सुटसुटीत सोप्या रीती तयार कराव्या, म्हणजे कोणासहि हवा तो, हव्या त्या घटकांचा, हव्या त्या नियमांनुसार प्रस्तार मांडितां येईल, अशी लेखकाची इच्छा होती. त्याचे एक सन्मित्र व नातेवाईक प्रो. ना. ह. फडके ('लीलावती'च्या नव्या आवृत्तिचे भाष्यकार) हे अलिप्त [प्युअर] गणितांत प्रत्युत्पन्नमति होते व त्यांनीं जागजागीं सर्वांत सोंपी रीति शोधून काढण्याच्या कामीं सहकार्य देऊं केलें होतें. परंतु दुर्दैवानें ते अचानक मरण पावले. त्यानंतर लेखकानें आपला मार्ग बदलिला; कॉम्प्यूटर्सारख्या यंत्रणेनेंच प्रस्तार तयार करावे आणि त्यांतील धा, धिन्, असे बोल अथवा सारेगम इत्यादि कोमलतीव्र स्वरनाद देणारे आकारादि अनुकरणनयुक्त ध्वनि प्रत्यक्ष लाउड्स्पीकर्द्वारां ऐकूं येतील अशी तजवीज करावी, असें त्यानें ठरविलें. त्याप्रमाणें स्वतःचे चिरंजीव प्रकाश यांच्या मदतीनें, कोणतेहि दिलेले घटक, एका घटकाला $\frac{1}{६४}$ सेकंद ते त्या घटकाला ४ मिनिटें एवढ्या 'लाविलेल्या' कालमानानुसार एकामागून एक असे वाजत राहून त्यांचे शक्य ते सर्व प्रस्तार-भेद क्रमानें ऐकूं येतील, त्यांतील एकादा पुन्हांपुन्हां ऐकावयाचा असेल तर तो सर्वच्या सर्व पुन्हां वाजेल अथवा त्यांतील कांहीं भाग कंटाळवाणा म्हणून गाळावयाचा असेल तर तो सर्वच्या सर्व नकोसा भाग अति त्वरेनें वाजून जाईल व पुढचा भाग मूळच्या ठरविलेल्या व 'लाविलेल्या' मात्राप्रमाणानें चालेल, अशी व्यवस्था असलेलें एक यंत्र डिझाइन् केलें. ['डिझाइन्' या शब्दांतील पूर्ण अर्थ व्यक्त करिणारा मराठी शब्द आढळत नाहीं. डिझाइन् म्हणजे तपशील-

मापें-बनावट-मालमसाला इत्यादींसह, खर्चाचा-वेळेचा-यंत्राचा-कारागिरांचा अंदाजहि करून बनविलेला संपूर्ण आराखडा]. तूर्त त्यामध्यें एकूण आठ घटकांची योजना आहे. ते 'बोल' ठेवितां येतील अथवा स्वरनाद. स्वरनादांचें खर्जमध्यतारत्व हवें तसें करितां येईल व ते कोणतेहि हवे ते आठ अथवा आठांहून कमी घटक जुळवितां येतील. हें डिझाइन् पूर्ण आहे तरी तूर्त कागदावरच आहे. जर पुढेंमागें योग आला तर तें बनवूं. त्याचा 'संगीताचें चलनशास्त्र ' व्यक्तिनिरपेक्ष असें नियमबद्ध करण्यासाठीं फार उपयोग होईल; कदाचित नव्या रचनांच्या निर्मितिसाठींहि. आठांहून अधिक घटक घेण्याची तूर्ततरी आवश्यकता भासत नाहीं; व एक जरी घटक वाढविला तरी खर्च मुळाच्या तिप्पट होईल म्हणून सध्यां सोईचेंहि नाहीं.

हा उल्लेख करण्याचा हेतु एवढाच कीं जर कोणा वाचकाला हौस असली आणि वेळ-श्रम-पैसा खर्च करण्याची त्याची तयारी असली, तर वरील वर्णनावरून एकादा 'सॉलिड् स्टेट् स्विचिंग् सार्किट्री ' चें ज्ञान असलेला यंत्रज्ञ हाताशीं धरून त्यालाहि हें यंत्र बनवितां येईल.

१२. विष्कंभक

सुरुवातीपासून आतांपर्यंत आपण जो प्रवास केला, त्यांत नाना विषय-नाना मुद्दे येऊन गेले. त्यांमध्यें तपशीलाचा भागहि होता आणि नाना विषयांतरेंहि झालीं व मुद्दाम केलीं गेलीं गेलीं. हा 'प्रवास' म्हणून जो म्हटला, तो अनेक तऱ्हांनीं करितां आला असता, परंतु आजचा विचार-प्रघात हा प्राचीन परंपरेंतूनच आलेला आहे हें ठळकपणें दिसावें म्हणून तालसंबंधींचा जो प्रसिद्ध श्लोक, त्याच्याच अनुरोधानें मांडणी केली. तो श्लोक असा :

'कालो मार्गः क्रियांऽगाणि ग्रहो जातिः कला लयाः ।
यतिः प्रस्तारकश्चेति तालप्राणा दश स्मृताः ॥'

यांत जे दहा तालप्राण सांगितले आहेत, त्या प्रत्येकाचा विचार करीत करीत आपण पुढें गेलों. मात्र श्लोकांतला क्रम बदलला. शिवाय आजचा प्रघात पाहणें हें मुख्य कर्तव्य असल्या-मुळें, या दहा प्राणांशिवाय खंड, 'सम,' 'आवर्तन' यांचाहि आपणांस परामर्ष घ्यावा लागला. आतांपर्यंत हे दहा 'तालप्राण' तर पाहून झाले. पण तेवढ्यानें होत नाहीं. अजून क्रियाबद्ध, क्रियोपयोगी असा व्यावहारिक भाग बराच राहिला आहे. त्याविना आपला विचार अपूर्णच केवळ नव्हे तर भाकडहि ठरेल. अर्ध्या वाटेवर आपण आलों असें झालें. तेव्हां जरा विसांवा घेऊन, आतांपर्यंत जें कांहीं पाहिलें त्याचा आढावा घेऊन, त्यामधील सूत्र अस्पष्ट झालें असल्यास तें नीट तपासून, विषयांतरें कां केलीं व त्यांनीं विषयाच्या दृष्टिनें काय साधिलें हें पाहून, आपला सध्यांचा मुक्काम पक्का करणें हें युक्त होईल. त्यामुळें आपले विचार उजळतील आणि पुढचा मार्गहि सोंपा होईल. 'विवरिलेंचि विवरावें.'

या आढाव्यामध्यें आणखीहि एक फायदा होईल. आतांपर्यंतच्या विवेचनांत जी असंगति-विसंगति राहिली असेल ती उघड होईल, तिच्या परिहाराचा मार्ग दिसेल; आणि जी त्रुटि उरली असेल तिची भरपाई करितां येईल.

आणि पुढचा पुस्तकभाग कशा क्रमानें, कशासाठीं येणार याचीहि कल्पना घेतां येईल.

म्हणून या मध्यंतर-भागाला 'विष्कंभक' असें नांव दिलें. 'विष्कंभ' किंवा 'विष्कंभक' या नाट्यशास्त्रांतील शब्दाची साहित्यदर्पणामधील एक व्याख्या अशी आहे–'वृत्तवर्तिष्यमाणानां कथांशानां निदर्शकः।'–हा पुस्तकाच्या शेवटचा 'उपसंहार' नव्हे तर पूर्वार्ध-उत्तरार्धामधील 'यतिखंड,' हें लक्षांत घ्यावें.

'उपसंहार' हा शेंवटीं येईल व त्यामध्यें उत्तरार्ध धरून एकूण पुस्तकाचें सिंहावलोकन करून साकल्यरूपाचे विचार प्रकट होतील. प्रस्तुत भागामध्यें आतांपर्यंतचा आढावा घेणें, अवश्य असलेलें पण उरलेलें स्पष्टीकरण करणें, आणि आतांपर्यंतच्या भागांतील जो विषयविचार मुद्दाम बाजूलाठेविला होता त्याची भरपाई करणें, एवढेंच काम करावयाचें आहे

या विषयावरील इतर ग्रंथांमधील किंवा लिखाणांमधील भूमिका आणि पद्धति, व प्रस्तुत लेखकाची भूमिका व पद्धति, यांमध्यें बराच फरक आहे. त्यामुळें प्रस्तुत लिखाण अनेकांनां गोंधळांत टाकणारें किंवा चुकीचेंहि वाटण्याचा संभव आहे. म्हणून लेखकानें स्वतःची भूमिका जागजागीं स्पष्ट केली; आणि तिच्या पुष्ट्यर्थ, चालत आलेल्या पद्धतिवर नाइलाजानें टीकाहि केली.

त्या भूमिकेचें थोडक्यांत स्वरूप असें :

आपल्या संगीतग्रंथांचें वर्गीकरण, क्रिस्तीशक सुमारें १९१० च्या आधींचे व नंतरचे असें दोन वर्गांमध्यें केलें तर असें आढळतें कीं १९१० च्या नंतरचे ग्रंथ व लिखाण हें हळूंहळूं वेगळ्या वळणावर गेलें आहे, आणि सुमारें १९३० नंतरचें व विशेषतः १९५० नंतरचें तर फारच वेगळें झालें आहे. आपली प्राचीन शिक्षणपद्धति क्रिस्तीशक १८३५ मधील 'मेकॉले मिनिट्' अनुसार बदलली गेली, व इंग्रजी शाळांतील धर्तीवर येथें शिक्षण सुरू झालें. तरीसुद्धां आधीं-आधींच्या पिढ्यांनीं जुन्या परंपरेचा कांहीं वारसा ठेविला होता. हल्लीं तो जवळजवळ नष्ट झाला आहे. नव्या शिक्षणपद्धतिमध्यें जो चांगला भाग होता, त्यामध्यें आधुनिक वैज्ञानिक तर्कविचार-दृष्टि, ऐतिहासिक संगतिचें अवधान, आणि बाहेरच्या जगाची दखल हे गुणविशेष होते. अमुक शास्त्राचें शिक्षण हा मुद्दा येथें गौण आहे. परंपरा राखून जर हे गुणविशेष आत्मसात् करितां आले असतें तर उत्तम झालें असतें. पण परंपरेकडे दुर्लक्ष झालें, क्वचित् तर परंपरेचा अधिक्षेपच होऊं लागला. केव्हांकेव्हां परंपरा माहीत करून न घेतां आपले स्वतःचेच तर्क परंपरेच्या नांवावर खपविले जाऊं लागले. उलट, नव्या शिक्षणपद्धतिचे जे गुण अंगीं भिनावे ते तर बहुसंख्यांच्या गांवींहि राहिले नाहींत. वैज्ञानिक तर्कविचारपद्धति ही केवळ त्याला शास्त्रविषयापुरतीच राहिली, तिचा आयुष्यांत क्षणोंक्षणीं उपयोग करावा ही जाणीव नाहीं. ऐतिहासिक संगति आणि बाह्य जगाचें अवधान हें फक्त व्यापार, राजकारण, वाङ्मय, नाटकें, इत्यादींमध्येंच राहिलें, आणि तेंहि फक्त इंग्लंड व (हल्लीं अधिक प्रमाणांत) अमेरिकेंतील इंग्रजीभाषिक देशांपुरतेंच. भाषा ही मनुष्याला मिळालेली एक लाखमोलाची देणगी खरी, परंतु भाषेंतील शब्दांचा, वाक्यांचा फुलोरा फुलविण्या-कडे प्रवृत्ति वाढली, भाषाशास्त्र म्हणून जें कांहीं आहे त्याचासुद्धां अभ्यास दुर्लक्षिला गेला. परिणामीं 'शब्दसृष्टिचे ईश्वर' हेच विचारवंत आणि सामाजिक-राजकीय पुढारी बनले व त्यांचीं मतें, त्यांचीं विधानें, प्रसिद्ध होऊन लोकमान्य ठरूं लागलीं. या परिस्थितिचीच जी आर्थिक-सामाजिक बाजू तिच्यामध्यें दिसतें कीं परंपरेचें गायन-वादन हेंहि आतां नष्टप्राय होत आलें आहे; त्याच्या जागीं जें येत आहे किंवा आलें आहे तें बहुतांशीं त्या जुन्यामध्यें सुधारणा-फेरबदल होऊन आलेलें नाहीं, तर नवशिक्षितांनीं 'परंपरा अशी अशी असेल' अशा प्रकारची स्वतःच्याच कल्पनेनें मूर्ति निर्माण करून त्या कल्पित परंपरेनुसार केलेला वर्तांव आहे. आणि तशा वर्तावाला आधारभूत मानून संगीतचिकित्सा आतां होऊं लागली आहे.

या 'नव्या' संगीतचिकित्सेमध्यें दोन प्रकार आहेत. एक केवळ क्रियानुसारी. त्यांतील 'क्रिया' ही वर उल्लेखिलेल्या आधुनिक स्वकल्पित स्वरूपाचीच असते, व त्यांतील तंत्रपरिभाषा हीहि कशीतरी केव्हांतरी ठरविलेली अशीच दिसते. दुसरा प्रकार 'तत्त्वशोधक' म्हणविणारांचा. त्यामध्यें क्रिया ही गौण केलेली, कधींकधीं तर बाजूलाच ठेविलेली, दिसते; आणि संगीताच्या आजूबाजूचें जें विचारक्षेत्र त्याला महत्त्व दिलेलें आढळतें. हें विचारक्षेत्र, मनुष्याचें मन-मानवी

समाज–भावना–चित्रकला–शिल्पकला–साहित्य इत्यादि विषयांच्या विचारांसंबंधींचें आहे. त्यांतील चिकित्सा ही अर्थात्च पाश्चिमात्यांना वाट पुसत केलेली. परंतु नीट पहातां दिसतें कीं तीहि पाश्चिमात्य, म्हणजे केवळ इंग्रजी, पुस्तकांच्या वाचनांतून घेतलेली आहे, आणि स्वतःच्या मननचिंतनाचें विरजण लाविलेली बहुधा नाहीं. या मूळ पुस्तकांचा व त्यांच्या विषयांचा अभ्यास करूं जातां तर असें आढळतें कीं त्यांपैकीं अनेक पुस्तकें जुनाट मानिलेलीं अथवा दुय्यम दर्जाचीं ठरलेलीं आहेत; आणि त्या त्या विषयांमध्यें जो आतां पक्का ठरलेला म्हणून विचार आहे तो बहुधा आणि बहुतांशीं कांहीं वेगळेंच सांगतो ! आजचीं पाश्चिमात्य भाषा–,मानस,–समाज–वगैरे शास्त्रें हीं फार वेगळीं व फार सावध, तर्कशुद्ध आहेत; परंतु त्यांचा वासवारा आपल्या संगीतचिकित्सेंत आढळत नाहीं ! कारण त्यांतील जे जे भारतीय विशेषज्ञ ते प्रसिद्ध लेखक नाहींत अथवा होऊं इच्छीत नाहींत. 'नव्या चिकित्सकां' मध्यें आणखीहि एक विशेष कधीं आढळतो, तो म्हणजे पाश्चिमात्य भौतिक विज्ञानाचा आधार घेतला असें समजावयाचें व त्या विज्ञानाच्या आधारावर विधानें करावयाचीं. याबाबतींत तर आनंदच आहे. लोकांनां विज्ञानाचें आकर्षण असतें तें त्याच्यामधून निघालेल्या 'चमत्कारां' मुळें. घोड्याशिवाय गाडी चालते, दूरचें ऐकूं येतें–दिसतें, मोठमोठे रोग थोड्या काळांत बरे होऊ शकतात, काळ्या डांबरांतून मोहक रंग निर्माण होतात, मुळाशीं बटाटे व फांद्यांवर टोमाटो अशीं झुडुपें बनतात, या चमत्कारांमुळें विज्ञानाला लोक मानितात. पण हें विज्ञान नव्हे. त्या सर्वांमागची जी विचारपद्धति–क्रियापद्धति, तें विज्ञान. आणि त्याबद्दल आस्था नाहीं यांत नवल नाहीं. परंतु त्या विचारांमध्येंहि कोणीकोणी कांहीं कल्पनाविलास केलेले आहेत, त्यांपैकीं कांहीं ग्राह्य वाटले तरी ते अजून सिद्ध नाहींत. असे कल्पनाविलास स्थळ–काल–वस्तु–विश्वरचना यांजबद्दल असल्या-मुळें भुरळ पाडणारे आहेत, व म्हणून खरेंखोटें न पहातां, सिद्धांत व कल्पना यांमधील भेद नजरेआड करून, या असिद्ध कल्पनाच ठामपणें प्रसिद्ध केल्या जात आहेत व त्यांचा आधार–पुरावा घेतला जात आहे. पाश्चिमात्य संगीतकलाक्रियांबद्दलहि अपूर्ण, असंगत किंवा अग्राह्य विधानें केलीं जात आहेत व त्यांमागें कांहीं प्रत्यक्ष क्रियाभ्यास आहे असें दिसत नाहीं. आणि सर्वांत मौज कीं, या सर्व चिकित्सेमध्यें या देशांतीलच नानाप्रांतांचे नानाभाषांचें प्रगत–अप्रगत जें संगीत, त्याचा मात्र आढळ–उल्लेख होत नाहीं !

परंपरागत संगीतग्रंथांमध्यें सर्वांगीण चिकित्सा अशी फारशी आढळतच नाहीं ! नाट्य-शास्त्रम् व त्यावरील अभिनवगुप्ताची 'अभिनवभारती' नामक टीका हा एकच–त्यांतील दोष व अपूर्णता हिशेबांत धरूनहि–अपवाद म्हणतां येईल. क्रिस्तशक १००० नंतरचे कित्येक संस्कृत ग्रंथ उपलब्ध आहेत, त्यांमध्यें चिकित्सेच्या नांवाखालीं भाकड भारुड, असिद्ध किंवा अग्राह्य विधानें, व अंधश्रद्धा यांचाच भरणा आढळतो, व एकूण मजकूरहि संख्यादृष्टिनें त्रोटकच आहे. येवढें मात्र मानावें लागतें कीं त्या काळीं व आधींहि ग्रंथलेखनाचे कष्ट फार थोडे लोक घेत, आणि जे घेत तेहि ताबडतोब प्रसिद्धि मिळावी म्हणून नव्हे तर लिहिणें अवश्य म्हणून. अर्थात् त्या ग्रंथांचें कालक्रमानुसार परीक्षण–मनन करणें प्राप्त होतें.

मात्र प्राचीन शिक्षणपरंपरा अमुक असे याचें स्मरण करून त्या दृष्टिनें अभ्यासास सुरुवात केली कीं एकदम प्रकाश दिसूं लागतो. उच्चारशिक्षा, व्याकरण व शब्दार्थ हे विषय अगदीं मूल-

भूत असत; त्यांशिवाय पुढें शिक्षण नाहीं. त्यांतच कांहीं तर्कविचारपद्धति येऊन जाई. ग्रंथ हे वाचिले जात नसत, तर 'म्हटले' जात, मुखपाठावर भिस्त असे. त्यामुळें अभ्यासाचा विस्तार फार जरी झाला नाहीं तरी जो होईल त्याला पक्केपणा असे. परिणामीं, एका विषयांतील सिद्धांताचा धागा दुसऱ्या विषयांत आणणें हें सोपें असे. 'वाद', चर्चा, पूर्वोत्तरपक्ष हीं प्रचारांत असत व त्यामध्यें विद्यार्थी जरी भाग घेत नसला तरी तेथें हजर राहूं शके. वादपद्धति ही ठरलेली होती व म्हणून शास्त्रीय तर्कपद्धतिमधील विचाराचीं पथ्यें विद्यार्थ्यांच्या अंगवळणीं पडत. मूळ ग्रंथ केवळ सूत्रात्मक म्हणून छोटे, पाठ होण्यासारखे असत. त्यांचें स्पष्टीकरण भाष्यें-विवृती-टीका या ग्रंथांनीं केलेलें असे व अशा ग्रंथांमध्यें मतपर्याय–मतभेदहि आढळत; कोणी अनेक भाष्यांचा अभ्यास करी तर कोणी एकच प्रमाण मानून त्याच्यामागें जाई. यांत पहिल्या प्रकाराला अधिक मान, हें उघडच आहे. नवी टीका करूं नये असें मुळींच नव्हतें, परंतु वादसंस्थेमुळें विशेष अभ्यासानें आत्म-विश्वास आलेला असलेलाच मनुष्य त्या भरीला पडे; कांहींतरी नवें हवें अथवा निदान मांडणी तरी नवी हवी, तरच टीका करावी, अशी रीति असे. विद्यार्थ्याला प्रत्यक्ष शिक्षण देणारे ग्रंथ ते क्रियात्मक. प्रातिशाख्यें–शीक्षा इत्यादि. छंद हा एक आवश्यक विषय असे व त्यामध्यें उच्चारशिक्षा, भाषांपरत्वें उच्चारभेद आणि कवितारचनेचे नियम (छंदनियम) ज्यांवर आधारित असणार त्या लयतालाचाहि अभ्यास होऊन जाई. त्यामध्यें निदान कांहीं आंकडेमोडीचा तरी अभ्यास येऊन जाई, आणि छंद म्हणा कीं लयताल म्हणा; ज्याला हा विषय अधिक अभ्यासावयाचा असेल त्याला त्यांतील प्रस्तारगणित म्हणजे नाना अक्षरोच्चारांचे वेगवेगळे प्रकार सांगण्याचें गणितहि शिकावें लागे. (हें सर्व तोंडीं, हें लक्षांत घेण्यासारखें आहे).

संगीताचा जो विद्यार्थी, तो केवळ पोपट नसे तर वरील सर्व विषयांचा कांहीं थोडका तरी संस्कार घेऊन आलेला मनुष्य असे. तो संगीतशास्त्र जर शिकूं इच्छीत असेल तर या विषयांचा त्याला अभ्यासच करावा लागे, आणि त्याचे जे आचार्य व ग्रंथकार त्यांचें या विषयांवर कमीअधिक प्रमाणांत प्रभुत्व असावेंच लागत असणार.

तात्पर्य, संगीताचे संस्कृत ग्रंथ या पायावर उभारिलेले आहेत हें कधींहि विसरून चालणार नाहीं ! आणि आपली संगीतपरंपरा त्यांतच शोधिली पाहिजे ! आधुनिक पाश्चिमात्य (इंग्रजी) संगीतचर्चेचीं पुस्तकें, व विशेषतः आधुनिक पाश्चिमात्य संगीतक्रिया, यांचा या परंपरेचा धागा जुळवितांनां उपयोग होणार नाहीं ! होईल तो आधुनिक पाश्चिमात्य शास्त्रीय भाषाविचाराचा, आधुनिक शास्त्रीय मानसविचाराचा, आणि त्याच्या बुडाशीं असलेल्या आधुनिक शास्त्रीय तर्क-विचारपद्धतिचा म्हणजे विज्ञानपद्धतिचा. कारण या क्षेत्रांतले आधुनिक विचार हे पूर्वीच्या पाश्चिमात्य भारुडाहून फार फार वेगळे आहेत.

हे पाश्चिमात्य विचार आज अंगीकारिले पाहिजेत कारण ते अनुभवावर आणि प्रयोगांवर आधारिलेले आहेत. आणि दुसरें असें कीं या बाबतींत आपल्याकडे अपूर्णता, त्रुटि आणि भ्रम हे तीनहि दोष कोठें कोठें आहेत. उदाहरणार्थ 'आरिस्टॉट्लचें तर्कशास्त्र' म्हणून जें म्हणतात त्यांत कांहीं गुण कांहीं दोष आहेत, तर उलट आपल्या तर्कशास्त्रांतहि इतर कांहीं गुण कांहीं दोष आहेत. या दोहोंतील ग्राह्याग्राह्य करावें, समन्वय करावा, तर तो विज्ञानपद्धतिमध्यें झालेलाच

आहे. आपला पाणिनीय उच्चारशिक्षाविषय खरोखरच अतुलनीय आहे, परंतु तो एका मर्यादेपर्यंतच जातो; पण गेल्या पन्नासएक वर्षांतील पाश्चिमात्य शास्त्रीय विचार अधिक प्रगत आहे आणि त्याचा परिणाम व्याकरणावरच नव्हे तर व्याकरणाच्या मूळ भूमिकेवर झाला आहे!! त्याच्या आधारें आपला छंदविचारहि प्राकृत (देशी) भाषांनां अधिक आणि विशेषत्वानें लावितां येतो व त्यामुळें लयतालाचा, गीतप्रकारांचा, उलगडा अधिक स्पष्ट होऊ शकतो. आधुनिक प्रायोगिक मानसमीमांसेमुळें आपणांस शब्दभारुड आणि प्रत्यक्ष घटना यांतील तारतम्य करतां येतें व संगीताच्या मनावर होणाऱ्या परिणामांबद्दलचे आपले विचार मर्यादित झाले तरी स्पष्ट होतात. अर्थात् हें पाश्चिमात्य साहाय्य घ्यावयाचें तर केवळ इंग्रजींतील खरे शास्त्रग्रंथहि पुरे पडत नाहींत, तर इतर पाश्चिमात्य भाषांतील ग्रंथहि पहावे लागतात. ग्रंथ म्हणजे त्यांतील विचार व त्यांवरील आपला क्रियायुक्त मननाभ्यास; छापील अक्षरें नव्हेत.

विज्ञानपद्धतिचें कवच घालून व हीं पाश्चिमात्य शस्त्रें आपल्या पारंपारिक उच्चार-शिक्षा–तर्क–व्याकरण–गणित–छंद इत्यादि शस्त्रांच्या भरीला घेऊन आपले ग्रंथ पाहूं गेलें, तर विचारांचा एक मोठा शत्रु प्रथम आढळतो. तो म्हणजे अंधश्रद्धा. पूर्वजांबद्दल आदर हें पौरस्त्य संस्कृतिचें एक गमक मानितात खरें, पण विचारक्षेत्रांत आंधळा भाव उपयोगी नाहीं; आदर वेगळा व भोळाभाव वेगळा. पूर्वी लिहिलें आहे, तें संपूर्णपणें शंभर टक्के खरेंच, असें मानूनच पुढेंपुढें लिखाण झालेलें दिसतें. तें जुनें लिखाण चुकीचें असूं शकेल, निदान त्याबद्दल मतभेदास जागा असेल, अथवा चुकीचा पाठ असेल, किंवा अर्थ लाविण्यांत चूक झाली असेल, याचा कांहींच विचार न करितां जें जुनें आढळलें त्याची उगाच केविलवाणी पण जोरानें तरफदारी केलेली आढळते, आणि जेवढी तरफदारी अधिक तेवढा वैचारिक गोंधळहि अधिक सांपडतो. हें निष्ठुरपणें कापून काढिलें पाहिजे. दुसरा मोठा शत्रु म्हणजे अधिदैव–अध्यात्म. आपली पारं-पारिक पद्धति अशी कीं विचार मुळांत कसाहि केलेला असो, त्यांतून जो शेवटीं अर्क निघेल तो सिद्धांतरूपानें आधीं सांगावयाचा; आणि मग खालींखालीं येत रोजच्या व्यवहाराकडे यावयाचें. आपल्या विचारांच्या अर्कांचा जो अर्क, 'प्रतिज्ञांची प्रतिज्ञा,' तो वेदान्त–न्याय–सांख्य इत्यादि. त्यांत जगदुत्पत्ति, जगताचें मूळ कारण, त्या मूळकारणाशीं आपला संबंध, इत्यादि पांडित्य येतें. त्यांतच एक पर्याय म्हणजे ईश्वरकल्पना, तिचा पोटपर्याय म्हणून सगुण ईश्वर, त्याचीं प्रतीकें, आराधना, इत्यादि कल्पना. याचा परिणाम म्हणून योग, आयुर्वेद, नीति इत्यादि रोजच्या उपयोगी व्याव-हारिक विषयांतहि हीं मतें मोठ्या श्रद्धेनें पुन्हांपुन्हां घातलीं जातात. आणि संगीतग्रंथांतहि हें भारुड येतें. तें वेगळें केलें पाहिजे. तसें करणें अवघड नाहीं, परंतु या अशा कल्पनांचा परिपाक होऊन आपलें नाट्य–अलंकार–काव्य–साहित्य इत्यादिकांचेंहि विचारक्षेत्र अधिदैव–अध्यात्माच्या आहारीं गेलें आहे तें सहजीं ध्यानांत येत नाहीं. विज्ञानपद्धतिमुळें आपला त्यापासून बचाव होतो, आणि अवधान रहातें कीं केवळ संगीतक्रियाच जर तपासावयाची–वर्णावयाची असेल तर सौंदर्य, कला, जीवात्मा, परतत्त्व, आनंद, भावना इत्यादि विषयभाग परखडपणें बाजूस ठेवा-वयास पाहिजे. आणि एकदां क्रिया वर्णिली गेली, कीं या विषयभागांकडे जें पहावयाचें तें चिकित्सक बुद्धिच्या साहाय्यानें, 'गृहीत' असें कांहीं न मानितां; तरच आपला निभाव लागेल.

आणि हें सर्व करून पहावयाचें काय, तर आपलें भारतीय संगीत, त्यांतील नृत्यविचार

सध्यां बाजूला ठेविला, कारण प्रस्तुत लेखकाला त्यांत गम्य नाहीं. उरलें तें गायनवादन. तें सर्व भारतांत आहे. भारतांत सोळा मुख्य भाषा आहेत आणि प्रत्येकीच्या बोलीभाषा कितीतरी आहेत. ह्या सर्वांत गीत म्हणजे 'जें गाइलें जातें तें' आहे, त्या प्रत्येक तालुक्यांत वादन आहे. संगीताचा मूलभूत असा विचार तेव्हांच होईल कीं जेव्हां या सर्वांचा समावेश त्या विचारांत होईल. आद्य-छंदःसूत्रकार पिंगल यानें प्राकृत छंदःसूत्रें केलीं, उपलब्ध आद्य नाट्यग्रंथ नाट्यशास्त्रम् यांत देशीभाषांतील ध्रुवागीतें व त्यांचे नियम आहेत, बृहद्देशी या मतंगकृत ग्रंथांतर 'देशी' हा शब्दच वापरिला आहे. दाक्षिणात्य द्राविड संगीत वेगळें मानावयाचें तर गुजराती–पंजाबी–बंगाली संगीतहि वेगळें मानावयास हवें व एका दृष्टिनें तसें आहेच! संगीत म्हणजे केवळ गायन, त्यांत केवळ बैठकीचें गाणें, त्यांत केवळ रागदारी, त्यांत केवळ ख्याल, ही दृष्टि अशास्त्रीय, आकुंचित आहे.; व तिच्यावर आधारिलेलीं मतें ग्राह्य मानितां येणार नाहींत. 'उच्चदर्जाचें' संगीत इत्यादि भेदहि कृत्रिम आहेत. शास्त्रीय विचार असा इतकाच होऊं शकेल कीं, आपल्या संगीताची परंपरा काय, त्या परंपरेंतून निर्माण झालेले आपल्या संगीताचे मूलाधारभूत सिद्धान्तनियम कोणते, ते आज क्रियेंत कसे व किती दिसतात, आणि हे नियम कांटेकोरपणें पाळणारे व न पाळणारे असे संगीताचे प्रकार कोणते.

ऐतिहासिक दृष्टिला इतिहास–भूगोलहि सामान्य कल्पिताहून वेगळा दिसतो, आणि स्पष्ट कळतें कीं ग्रीस–रोम–ईरान–अरबस्तान–आफ्रिकेचा उत्तर किनारा यांतील प्राक्कालीन संगीताचा संबंध भारतीय संगीतांत आढळला तर नवल नाहीं. त्या त्या देशांतील संगीताचे खुलासे तर हें स्पष्टच करितात. कुर्आन्शरीफसुद्धां म्हणावयाचें असतें, वाचावयाचें नसतें; त्यांतहि उच्चारशुद्धिचें महत्त्व अतोनात आहे, 'तरन्नुम्' (लय) चुकला कीं पठण चुकलें; म्हणावयाचें त्यालाहि स्वराचे ठराविक चढउतार आहेत, आणि त्याच्याहि चार रीति आहेत; इत्यादि. क्रिस्तीशक ७०० नंतरचा क्रियाभाग लक्षांत घेतला; एकच वस्तु नाना देशांत वेगवेगळ्या नांवांनीं ओळखली जाते इतकेंच नव्हे तर एकाच देशांत एकाच वेळीं अशीं दोनचार नांवें असूं शकतात, इत्यादि विचार ध्यानांत घेतले कीं 'मुसुल्मानांनीं भ्रष्ट केलेलें संगीत,' 'ख्याल मुसुल्मानी,' इत्यादि प्रचलित कल्पनातरंगांत सत्य किती असूं शकेल तेंहि उमगतें.

ही लेखकाची भूमिका. ती विचाराअंतीं व अनुभवानें तयार झालेली आहे. त्या भूमिके-वरून पहातां प्रथमच आढळतें कीं आपला परंपरागत संगीतविचार व आजचें संगीत यांचा धागा अखंड आहे. तो मध्यें कोठेंकोठें खंडित झाला असें मानितात त्याचें मूळ कारण हेंच कीं संगीत हें गतिमान्, परंतु विचार आणि वर्णन हें स्थिरक्रियेचें, असें झालें. म्हणून प्रथम सांगितली पाहिजे संगीताची गतिक्रिया. म्हणजे लय व ताल. स्वर हा त्यांतून वेगळा काढितां येत नाहीं! पण त्याचा उल्लेख जरूरीपुरता करून या पुस्तकांत पुढें गेल्याशिवाय इलाज नाहीं. परंतु लयताल-विचाराच्याच जोडीनें न जमलें तर लगोलग तरी स्वररागविचार पाहिला पाहिजे. त्या दोहोंवर गीतप्रबंधविचार आधारित आहे. असें केल्याशिवाय 'संगीतशास्त्र' होणारच नाहीं.

अर्थात् प्रथम काळाचा विचार करावा लागतो. विज्ञानादि गोष्टींचा दाखला देऊन केलें जाणारें भारुड दूर सारल्यावर शेंवटीं शास्त्रीय निष्कर्ष येवढाच निघतो कीं, मनुष्याला घटना-

परंपरेमुळें, क्रियापरंपरेमुळें, कालक्रमाची जाणीव होते, आणि मनुष्य एक 'कालव्यूह' रचितो. परंतु मनुष्याचें अस्तित्व नाहीं अशा ठिकाणच्या वस्तूंमध्येंहि धर्म–लक्षण–गुण–अवस्था यांचा परिणामक्रम असतोच; म्हणजे कालक्रम हा मनुष्यावर अवलंबून आहेच असें नव्हे. 'घटना होतात म्हणून काळ आहे' याचेंच भाषांतर 'काळ आहे, त्याला क्रम आहे, म्हणून घटना होतात.' दोन्ही वाक्यें सारखींच 'सत्य' आहेत.' संगीतांतील घटना म्हणजे केवळ नृत्यांत शरीराचे हावभाव, व गायनवादनांत कांहीं आवाज. ते आवाज तुटक असतील अथवा अखंड असतील. नृत्याचा विचार बाजूला ठेविला तर संगीतांतील क्रिया म्हणजे हे आवाज, आणि त्या क्रियेची परंपरा व तिची गति म्हणजे या आवाजांची परंपरा व क्रमगति.

आवाज रंजक झाले तरच त्यांचें संगीत बनलें, ही मूळ गृहीत व्याख्या आहे. कानांचें अवधान ओढलें जाणें, तिकडेच चित्त लागणें, आणि अशा चित्तामधून जो कांहीं बोध मनाला होईल त्या बोधामुळें कांहीं फार कष्ट न करितां खेळ खेळल्याचा 'अनुकूलभाव' मनास उत्पन्न होणें म्हणजे 'सुख' होणें; इतक्या कमींतकमी पण आवश्यक अटी जें पाळील तें रंजक, अशी त्यांतल्यात्यांत समाधानकारक कल्पनाव्याख्या आपणांस मिळाली. तेवढ्यासाठीं चित्त, बुद्धि–बोध, मन, अनुकूल, इत्यादि परिभाषाहि आपणांस स्पष्ट करून घ्यावी लागली. आणि अमुक घडलें अथवा घडलें नाहीं तर त्याकारणानें तें घडविणारी (किंवा न घडविणारी) वस्तु किंवा घटना रंजक नव्हे असें पाहून, कमी रंजक–अधिक रंजक असा तरतमभाव कशामुळें निर्माण होतो याचाहि अंदाज करावा लागला.

थोडा वेळ आवाज ऐकिले तर रंजकता असली तरी ती अल्पकाळचीच. रंजकता बराच वेळ टिकावी तर आवाजहि तेवढा वेळ हवा. दीर्घकाळ चाललेली तुटक आवाजांची मालिका रंजक होत नाहीं असा अनुभव येतो. एकाच उंचीवरील अखंड आवाज रंजक होत नाहीं. अशा दीर्घ आवाजाचें उच्चनीचत्व केलें तर तें रंजक होतें. पण आवाज स्थिर, टिकाऊ, अनुकरणनात्मक असावा लागतो म्हणजे तो 'स्वरनाद' असावा लागतो. उच्चनीचत्वानें स्वरनादाचें स्वरत्व बदलतें म्हणजे वेगवेगळे स्वरनाद होतात. तुटक मालिकेंतल्या आवाजांतहि असा स्थिर, अनुरणनात्मक गुण असला तर ती मालिका रंजक होते— म्हणजेच रंजकतेसाठीं अखंड अथवा तुटक स्वर-मालिका असावी लागते. या दोन्ही प्रकारांचें मिश्रण अधिक रंजक होतें. याचाच अर्थ असा कीं स्वरवर्णमालिका रंजक होते. परंतु रंजकतेसाठीं वर्णमालिकेंतील कालगतिला कांहीं प्रमाणबद्धता असावी लागते.

'प्रमाणबद्धता' या कल्पनेचें थोडें स्पष्टीकरण येथें करणें अवश्य वाटतें. दोन क्रियां-मधील स्थानांतर, कालांतर, धर्म–अवस्था–गुण–लक्षणांमधील अंतर म्हणजे फरक, हे कमी–अधिक असे जाणवतात, व ते कसे म्हणजे कोणत्या प्रक्रियेनें जाणले जातात याचें भौतिक गमक उपलब्ध आहे. (मानसिक गमक मात्र अजून स्पष्ट नाहीं, 'कायबर्नेटिक्स्' नांवाच्या नव्या शास्त्रानुसार मेंदूच्या बुद्धिव्यापाराच्या अभ्यासांतून कांहीं इषारे मिळूं लागले आहेत एवढेंच!) कमी–अधिक हें ठरतांना एक प्रमाणमान आधारभूत करावें लागतें. तें प्रमाणमान ठरविल्यानंतर त्याची अमुक पट किंवा अमुक अंशभाग हेहि जाणवतात. त्या पटींची मालिका नाना प्रकारांनीं होऊं शकेल :

(अ) १, १, १, १, १, ... पट.
(आ) १, २, ३, ४, ५, ... पट.
(इ) १, १$\frac{१}{४}$ १$\frac{२५}{२७}$, २$\frac{३}{७}$, ... पट,
(उ) १, १।, १॥, १॥।, २, ... पट.
(ए) १, ·॥· १, १॥, ... पट.

यांपैकीं (अ) हा 'समप्रमाण' प्रकार रंजक होतो खरा, परंतु दीर्घकाळ त्याची रंजकता टिकत नाहीं, त्यामध्यें चित्त लीन होण्याचा धर्म येतो. (आ) आणि (इ) हे प्रकार बुद्धिला क्रीडाखाद्य देतात परंतु सहज-सुखदायक असा खेळ त्यांतून निर्माण होत नाहीं, व (म्हणून कीं काय) ते रंजक होत नाहींत. (उ) आणि (ए) यांमध्यें सततचें अतिशय समप्रमाण नाहीं तरीहि पुनरुक्तिचा धर्म आहे, म्हणून खेळहि व्हावा आणि तो कंटाळवाणाहि होऊं नये असा हेतु त्यानें साधतो; हे व अशा तऱ्हेचे इतर प्रकार अधिक रंजक होतात.

(ऐ) १, ·॥·, १, ·॥·,...
(ओ) १, १॥, १॥, १,...

हेहि रंजक होतील, कारण ते (उ) व (ए) यांच्या जातिचे आहेत इतकेंच नव्हे तर त्यांमधील रंजकता सहजगम्य होते. त्यांमध्यें बुद्धिचा भाग आणखी कमी आहे. आणि म्हणून ते बहुजनांनां सहज साध्य होतात व लोकप्रिय असतात.

येथें चित्त लीन होणें, बुद्धिला अधिक काम पडणें इत्यादि कल्पना आल्या व त्यांचेंहि स्पष्टीकरण आपण करण्याचा प्रयत्न केला.

प्रमाणबद्धतेचा केवळ तर्कविचार यापलीकडे सांगतां येईल असें प्रस्तुत लेखकाला आज तरी वाटत नाहीं; निराधार कल्पना किंवा केवळ शब्दपांडित्य केल्याशिवाय अधिक खोलांत जाण्याला आज उपलब्ध अशीं तर्कसंगत विश्वसनीय साधनें नाहींत अशी त्याची धारणा आहे.

अत्यंत सम, आणि अत्यंत विषम म्हणून क्लिष्ट, अशीं या परंपरांमध्यें परस्परांतरें आहेत, आणि या दोन टोंकांच्या प्रकारांमध्यें नाना तऱ्हांच्या श्रेणी आहेत. अत्यंत विषम, सूत्रहीन अशा परंपरेमध्यें जाति अशी दिसत नाहीं; आणि ती परंपरा रंजकहि नाहीं. म्हणून तिचा उपयोग संगीतामध्यें होत नाहीं आणि उल्लेखहि केला जात नाहीं.

परंतु गद्य भाषणांत-संभाषणांत हा प्रकार येतो. त्या भाषणांतहि मुद्राभाव, हातवारे हे असतात आणि आपण संगीतांतील नृत्याचा विचार जसा वर्ज केला तसा या हातवाऱ्यांचा, मुद्राभावांचाहि करावयास हवा. उरले ते केवळ नानाध्वनि. त्यांमध्यें स्वरोच्चता-नीचता ही क्रिया अल्पस्वरूपांत असते, परंतु जागजागचे किंचित्काल विराम, आवाजाचें बल कमी अधिक होणें, त्यांतहि हळूंहळूं वाढणें वा कमी होणें अथवा एकदम स्फोट झाल्यासारखें, शक्तिपात झाल्यासारखें, वाढणें-कमी होणें, आवाजाचा नादधर्म बदलणें, आवाज अखंडनादरूप म्हणजे अकारादि स्वराक्षरयुक्त किंवा ज्यांनां व्यंजनें म्हणतात त्या रूपाचा असणें, या वर्णांचा उच्चार ऱ्हस्व किंवा

दीर्घ असणें, हे प्रकार असतातच. त्याच भाषणांतील 'क्रिया'. या क्रियांच्या परंपरेकडेच आपण लक्ष देतों, एकेका सुट्या सुट्या क्रियेकडे नव्हे.

स्वरोच्चता–नीचता यांमध्येंहि प्रमाणबद्धता असूं शकते, परंतु ती गद्यांत भासत नाहीं; तिचा विचार या पुस्तकांत करण्याला अवकाश नाहीं. परंतु भासेल अशी स्वरोच्चता–नीचता वाढत वाढत जाऊं लागली कीं गद्य हें हळूंहळूं संगीत होऊं लागतें. या दोन टोंकामध्यें नाना पायऱ्या येतात, पण संगीत अमुक पायरीवर सुरूं झालें असा तर्कशुद्ध नियम ठरवितां येणार नाहीं. एवढीच नोंद करून या पुस्तकांत पुढें गेलें पाहिजे.

वर जो उच्चाराचा उल्लेख झाला, ते मुखोच्चार. परंतु वाद्यावाटेंहि ही उच्चारक्रियाच होत असते. त्या दोन्ही प्रकारांचें साधारण नाव 'वर्ण'. वर्णजाति हाहि एक प्रमाणबद्धतेचा प्रकार असूं शकतो. तोच तोच वर्ण पुन्हांपुन्हां आला कीं ही प्रमाणबद्धता दिसते. उदाहरणार्थ अनुप्रास, प्रास, यमक, इत्यादि.

यांत तोच वर्ण पुनःपुन्हां तसाच येणें याशिवाय दुसराहि एक प्रकार असूं शकतो, तो समानधर्मलक्षणाच्या वर्णांच्या पुनरुक्तिचा. ख, छ, ठ, थ, फ हे वर्ण एका धर्मलक्षणाचे, त्यांत हकार निश्चित आहे. मात्र असे नियम केवळ आपल्या 'बाराखडीवर' बसवितां येणार नाहींत. बाराखडीमध्यें ग, ज, ड, द, हे तिसऱ्या स्थानीं येतात, परंतु त्यांचीं धर्मलक्षणें एक नव्हेत. छ आणि 'जाड' झ या दोहोंत हकार आहेच, परंतु द मध्यें नाहीं; अशी कित्येक उदाहरणें देतां येतील. याबाबतींत पाणिनि व कात्यायन यांच्या सिद्धांतांचाच अधिक उपयोग होतो. उदाहरणार्थ, 'पाणिनीय शिक्षे' मध्यें मूळाक्षरें ६३ किंवा ६४ सांगितलीं आहेत. (त्रिषष्टिश्चतुःषष्टिर्वा वर्णाः... प्राकृते संस्कृते चापि...) त्यांचें शारीरस्थानांनुसार कण्ठ, तालु, मूर्धा, दन्त, ओष्ठ, नासिका दोन प्रकारें, (यमङणनानांच नासिका, नासिकानुस्वारस्य), कण्ठतालु, कण्ठौष्ठ, दन्तौष्ठ, व जिह्वामूल यांत वर्गीकरण केलें आहे. अकारादि स्वरांचें वर्गीकरण ऱ्हस्व–दीर्घ–संयुक्त आणि अनुनासिक–अननुनासिक अशा दोन प्रकारांनीं केलेलें आहे. व्यंजनें क, च, ट, त, प, अंतस्थ व ऊष्म अशीं वर्गीकृत करूनहि पुन्हां त्यांत स्पर्श, यवर्ग, शवर्ग, महाप्राणोच्चार असे, अल्पप्राण आणि महाप्राण असे आणि मृदु–कठोर असे विभाग केले आहेत. ं व ः (अनुस्वार व विसर्ग) हे स्वर अथवा व्यंजन असे दोन्ही मानले आहेत. या सर्वांचे आपापसांत संधि होतात त्यामुंळ होणारे उच्चारभेदहि वर्णिलेले आहेत. हें खूपच आहे.

परंतु तें पुरेसें नाहीं. जोडस्वर (उमलाऊट्), प चे नाना उच्चार, व चा नेहमींचा उच्चार व कधीं प, व सारखा होणारा उच्चार, अशा प्रकारांचाहि विचार केला पाहिजे. एकच वर्ण कधीं स्फोटयुक्त बलानें (आघात) येतो तर कधीं हळूंच वाढत्या बलानें येतो आणि तसाच क्षणैकांत नाहींसा होतो अथवा मंद होत जातो, बलांतहि कमी अधिक फेरफार होऊन हुंकार, आंदोलन, स्फुरण, गद्गदता वगैरे प्रकार उत्पन्न होतात; एक 'ह' कार जरी घेतला तरी तो कमी–अधिक प्रमाणानें घोषयुक्त करितां येतो;—इत्यादि असंख्य ध्वनिभेद होतात. त्यांचा अजून पुरता विचार झालेला नाहीं.

परंतु पाश्चिमात्य ध्वनिविचारहि शास्त्रीय असा अलीकडचाच आहे. तोहि 'साउंड् स्पेक्ट्रोग्राफ्,' 'सिंथसायझर्' इत्यादि भौतिक यंत्रांमुळें सुकर झालेला आहे म्हणून, आणि तद्देशीय लोक जगभर कोठें कोठें जाऊन नाना देशांतील नाना भाषा-उपभाषांचा प्रत्यक्ष अभ्यास करूं लागले तेव्हां. हें शास्त्र अजून अपूर्ण आहे. मतभेदहि आहेत. तरीहि त्याचा विस्तार आतांच अफाट झालेला आहे. म्हणून या पुस्तकांत फार खोलांत शिरतां येत नाहीं. ध्वनि-उच्चारांच्या शास्त्राबद्दलचीं कांहीं पुस्तकें शेवटीं संदर्भग्रंथांच्या यादींत दिलीं आहेत.

तेव्हां तूर्त आघात-अनाघात, मृदु-कठोर, घोष-अघोष, ऱ्हस्व-दीर्घ, उच्च-नीच, एवढ्याच परिभाषेवर निर्वाह करणें प्राप्त आहे.

तात्पर्य काय, कीं रंजकपणा ज्या क्रियापरंपरांवर अवलंबून असतो त्यांत त्या परंपरांची कमीअधिक समविषम प्रमाणबद्धता प्रथम पहावी लागते, आणि या पहाणीमध्यें उच्चारवर्णभेद, बलभेद, ऱ्हस्व-दीर्घत्वाचा भेद, आणि नादाची उंची कमी-अधिक हा भेद, एवढे सर्व पहावे लागतात. (मध्यें किंचित् विराम हा शून्यबल-शून्योच्चार असा वर्णच होतो). या परंपरेमध्यें अतिशय समप्रमाण अथवा कांहीं समविषम असें प्रमाण जेवढें अधिक पुनरुक्त, तेवढी ती वर्णपरंपरा रंजक म्हणजे संगीतस्वरूप होते. एरव्हीं तें गद्य.

एका टोंकाला केवळ गद्य आणि दुसऱ्या टोंकाला केवळ संगीत अशी श्रेणी मानिली तर त्यांत 'लयबद्ध' गद्य, नाटकी भाषण, कटाव-सवाईसारखें गद्यगान इत्यादि नाना प्रकार पहिल्या टोंकाला आढळतील, आणि दुसऱ्या टोंकाला ज्यांत चित्तलय होतो असे प्रकार असतील; मध्यंतरांत संगीताचे नाना प्रकार बसतील. हें सर्व त्याला क्रियापरंपरांच्या प्रमाणबद्धतेच्या कमीअधिक भेदांवर प्रामुख्यानें ठरेल.

संगीताचा स्थिर दृष्टिनें विचार तर चुकीचाच. पण गतिमानतेच्या दृष्टिनेंहि—व दृष्टि-नेंच— जो विचार करावयाचा, तो केवळ सा रे ग म वगैरे नांवें दिलेल्या उच्चनीचत्वभेदांनुसार नाहीं आणि केवळ धा धीं धीं ना अशा तुटक घोषयुक्त, कठोरमृदु, कमीअधिक बलाच्या उच्चार-वर्णांनुसारहि नाहीं; तर, वर सांगितलेले सर्व घटक या ज्या त्या संगीतांतील क्रिया, त्यांच्या परंपरेऽनुसार, त्या परंपरेच्या प्रमाणबद्धतेच्या प्रकारानुसार म्हणजे जात्यनुसार. आणि मुळांत पहातां या जातींच्या कालगतिच्या आधारें, त्या क्रियाक्रमांच्या कालगतिमानानुसार.

तेव्हां ओघानेंच आलें कीं 'संगीताची गति' ही टाळी किंवा चुटक्या वाजवून जाण-ण्याचा आजचा प्रघात, हा शास्त्रदृष्ट्यां व तर्कदृष्ट्यांहि आधारभूत किंवा संगीतांतर्गत असा नव्हेच. ते केवळ एक मापनाचें साधन आहे, आणि शास्त्र-तर्कदृष्ट्यां संगीतांतर्गत मापन हें संगीतांतील उपर्युक्त नाना क्रियांनींच होतें व तसें तें जाणणें म्हणजेच संगीताची 'गति' जाणणें. टाळीनें मापणें हें खड्यांनीं हिशेब करण्यासारखें आहे! टाळी ही उद्दिष्ट नव्हे किंबहुना अपरिहार्यहि नव्हे; ती केवळ आधाराची काठी आहे.

टाळीच्या भरीला, किंवा टाळीऐवजीं, नाना निःशब्द हस्तक्रिया केल्या जातात त्यांनांहि हेंच विधान लागूं आहे. इतकेंच नव्हे तर टाळी-चुटकी यांचा आवाज तरी होतो म्हणून त्या

वादनाच्या एका क्षुद्र साधनांत गणितां येतील. परंतु निःशब्द हस्तक्रिया ही 'केवळ नृत्य' याच सदरांत घालितां येईल, आणि नृत्यविचार या पुस्तकांत नाहीं. नाददृष्टिनें संगीताची चिकित्सा म्हणजे गायनवादनाची चिकित्सा, आणि तिच्यामध्यें टाळी–चुटकी हें एक गौण, क्षुद्र नादसाधन व एक सुलभ मापनसाधन एवढेंच.

टाळी वर्ज्य असें नव्हे तरी टाळीचें महत्त्व अगदीं गौण असें कटाक्षानें बजाविण्यांत लेखकाचें कांहीं व्यावहारिक धोरणहि आहे. टाळीला अवास्तव महत्त्व आलें, त्यामुळें 'धा' सारख्या प्रबल घोषांनां प्रामुख्य मिळालें, आणि परिणामीं उच्चारांची, वाद्यांतील वर्णांची, शुद्धता गेली, गीतपाठांचे उच्चार भ्रष्ट झाले; इतकेंच नव्हे तर ज्याला सुरेलपणा म्हणतात त्यावरचा कटाक्षहि कमी झाला. रंजकता कमी झाली आणि कसबी कसरत वाढली. अशा प्रकारें गायनवादन करणारांचा व त्यांनां मानिणाऱ्या श्रोत्यांचा आपापसांत बडेजाव वाढला व ते गायकवादक, ते श्रोते, आणि त्यांचा वर्तांव हा एकूण सामाजिक संगीतप्रवाहांतून अलग पडला. हें संगीताच्या, समाजाच्या दृष्टिनें हानिकारक आहे असें लेखकाला प्रामाणिकपणें व मनापासून वाटतें. 'शुद्धमुद्रा, शुद्धवाणी' जोंपर्यंत पुन्हां सुप्रतिष्ठित होत नाहीं तोंपर्यंत ही हानि दूर होणार नाहीं, आणि ती दूर करण्याचें पहिलें पाऊल म्हणजे गैरवाजवी कठोर घोषाघातांनां, बेजरूर 'धा' पिटण्याला, टाळी बडविण्याला, संगीतदृष्ट्यां किंमत शून्य हें दाखवून देणें.

क्रियापरंपरेची कालगति व तिच्यांतील प्रमाणबद्धता ही अभ्यासावयाची आहे, आणि त्यांमध्यें ज्या 'जाति' उत्पन्न होतात म्हणून म्हटलें त्या कशा आणि कशामुळें, हें पहावयाचें आहे. नादशून्यतेंतून उपरोक्त नाना क्रियांपैकीं एकादी जन्मास येते. कांहींकाळ टिकते, आणि मग पुन्हां नादशून्यतेंत विलीन होते, तिचा उपशम म्हणजे 'लय' होतो. त्याच क्षणीं दुसरी एकादी नादक्रिया जन्माला येते. म्हणजे जणूं काय पहिली नादक्रिया दुसरीमध्यें परिणत होते. अशी ही 'लय'परंपरा चालते. तिला काळ लागतो, काळाशिवाय लय नाहीं ! क्रियेचा काळ व तिच्या उपशमाचा काल अथवा कालक्षण मिळून जो एकेक कालखंड झाला, तें लयाचें, लयगतिचें मान; आणि लक्षणेनें या मानालाहि 'लय' च म्हणतात. नुकतींच वर (अ) (आ) इत्यादि जीं उदाहरणें दिलीं, त्यांतील १, ॥॰, १॥ इत्यादिक आंकडे हे लयगतिचे, लयमानाचे म्हणजे लयाचे प्रतीकच होत. अर्थात् संगीताच्या 'गतिमानते' चा विचार म्हणजेच लयविचार; आणि त्यासाठीं वर्णोच्चार, त्यांचें स्वरत्व–उच्चनीचत्व, घोषाघोष, कठोरमृदुत्व, ऱ्हस्वदीर्घत्व इत्यादि क्रियांचा अभ्यास साकल्यानें करणें अवश्य होतें. (या पुस्तकांत स्थलाभावीं व सोईसाठीं स्वरत्वविचार केलेला नाहीं).

या लयविचारांत 'एक' हें कालमान प्रथम ठरविलें पाहिजे. त्याचें नांव एक 'मात्रा' असें आहे. ग्रंथोक्तिवरून आपण असा हिशेब केला कीं एका मात्रेचें कालमान घड्याळाच्या भाषेंत $\frac{४}{९}$ सेकंद म्हणजे सुमारें अर्धा सेकंद होतें. हा हिशेब आपण भास्कराचार्यांच्या एका कोष्टकावरून केला. आपणांस असेंहि दिसलें कीं त्याच आचार्यांच्या एका उप–कोष्टकानुसार हा काल $\frac{३}{५}$ सेकंद होतो, तर वराहमिहिराच्या कोष्टकानुसार $१\frac{३}{५}$ सेकंद, सुमारें १॥ सेकंद होतो. आर्यभट्टाच्या कोष्टकानुसार गणित केल्यास तो $\frac{१}{५}$ सेकंदच होतो :

वर्षं द्वादशमासास्त्रिंशद्दिवसो भवेत्स मासस्तु ।
षष्टिनाड्यो दिवसः षष्टिस्तु विनाडिका नाडी ॥ १ ॥
गुर्वक्षराणि षष्टिर्विनाडिकाऽर्क्षी षडेव वा प्राणाः ।
एवं कालविभागः क्षेत्रविभागस्तथा भगणात् ॥ २ ॥
—आर्यभटीय, 'कालक्रिया' भाग.

(१ दिवस = २४ तास = ६० नाडी, ∴ १ नाडी = २४ मिनिटें. १ नाडी = ६० विनाडिका, ∴ १ विनाडिका = २४ सेकंद = ६ श्वास, ∴ १ श्वास = ४ सेकंद. ६ श्वास = ६० गुर्वाक्षरें, ∴ १ गुर्वाक्षर = १/१० श्वास = ४/१० सेकंद. = २/५ सेकंद. आतां २ लघ्वाक्षरें = १ गुर्वाक्षर धरून १ लघ्वाक्षर = १/५ सेकंद. आणि १ मात्रा = १ लघ्वाक्षर धरून १ मात्रा = १/५ सेकंद). तेव्हां मात्रा ही १/५ सेकंदाहून लहान नाहीं व १ २/३ सेकंदाहून मोठी नाहीं एवढेंच सांगतां येतें. एक निर्णय असा होत नाहीं. तथापि आजच्या प्रघाताच्या परंपरेमध्यें ४/६ सेकंद हें माप ग्राह्य असें प्रस्तुत लेखकाला वाटतें.

अथवा, नाडीच्या ठोक्यांच्या गतिवर आधारित असेंहि मात्रामान सांगितलें आहे, त्यावरून जलद–संथ नाडी हिशेबांत घेऊन गणित केल्यावर आपणांस मात्रेच्या कमाल व किमान मर्यादा ९/१६ व १/१८ सेकंद अशा सांपडल्या; व वरील १/५ आणि ४/६ सेकंद हें त्यांत बसतें, १ २/३ सेकंद (वराहमिहिर) हें बसत नाहीं, हेंहि दिसलें. घड्याळाच्या कांट्यानुसार अथवा मेट्रोनोम्‌च्या ठोक्यानुसार मात्रा = १ अथवा ·।।· सेकंद असें व्यक्तिनिरपेक्ष 'मानक' घालावें व त्यानुसार वर्तांव व्हावा या सूचनेचा खटाटोप निरर्थक हेंहि आपण पाहिलें.

या 'एक मात्रा' नामक काळांत एक उच्चारसुकर ऱ्हस्व अक्षर उच्चारितां येतें व उच्चारावें, मग त्या काळाचें नांव 'लघु'; दीर्घाक्षराचा प्रमाणकाळ तो 'गुरु,' दोन लघूंएवढा. निम्मा लघुकाल तो 'द्रुत,' त्याचा निम्मा तो 'विराम,' वगैरे अंशभाग आहेत, आणि तीन लघूंएवढा काल तो 'प्लुत' व चार लघूंएवढा काळ तो 'काकपाद किंवा क्रौंचपाद.' यांच्या परस्पर जुळणीचे द्रुतविराम, लघुद्रुत इत्यादिहि काळ होतात व एकूण १/६४ मात्राकालापासून ते १६ मात्रांच्या काळापर्यंत असे वेगवेगळे कालभाग आपणांस ग्रंथोक्त मिळतात. भाग म्हणजे अंग. हे लयाचे भाग म्हणून हीं 'लयांगें.'

या लयांगांचा वर्तांव व्यवस्थित निबद्ध व्हावा म्हणून त्यावर ताबा हवा, तो कालबंधनाचा ताबा हस्तक्रियेवर आधारित आहे. अशा वेगवेगळ्या हस्तक्रिया त्या 'कला.' त्यांपैकीं टाळी, चुटकी या कालांमधून नाद म्हणजे 'शब्द' निघतो म्हणून त्या सशब्द क्रिया. त्यांनां क्रिया असेंच म्हटलें आहे. निःशब्द हस्तक्रिया त्या फक्त कला. या कलाक्रिया कोणकोणत्या आणि त्यांचा वर्तांव कसा, एका कलेंतून दुसऱ्या कलेंत सहज व कालक्षण न दवडतां कसें जावें, हें आपण पाहिलें; आणि आज हें कोणी मानीत नाहीं, टाळीवरच काम भागविलें जातें, आणि केवळ टाळीनें नियमित कालमान तंतोतंत सांभाळणें कठिण म्हणून तें इष्ट नव्हे, हेंहि मानिलें. बोटें मोडणें–बोटें घालून मोजणें–बोटांच्या पेऱ्यावर निर्देश ठेविणें या आजच्या निःशब्द कलां-

चीहि दखल घेतली. 'टाळी' म्हणजे खरोखर एका संपूर्ण टाळीचा काल, म्हणजे एका टाळीचा आवाज निघत्या क्षणापासून पुढील टाळीसाठीं हात जुळले पण आवाज निघाला नाहीं या अवस्था-क्षणापर्यंतचा सर्व काळ, हेंहि स्पष्ट केलें.

टाळीचे ग्रंथोक्त प्रकार तीन : समोरची उभी टाळी–सन्निपात, डावखोरी टाळी–ताल, आणि उजवा हात डाव्यावर मारण्यानें होणारी 'आजची' टाळी–शम्या. आज फक्त 'शम्या' ज उरली आहे व तिलाच 'ताल' म्हणतात, त्या क्रियेला 'ताल देणें' म्हणतात.

टाळीचें गौणत्व एकदां गृहीत केलें, थोटा मनुष्यहि कालप्रमाणबद्ध गायन करूं शकतो याची नोंद घेतली, तर टाळीचा संगीतांतील अर्थभाव कशानें व्यक्त होतो तें पाहिलेंच पाहिजे. ध्वनिविचार खोलवर नेतां आला नाहीं तरी उपलब्ध प्रचलित परिभाषेंत घोषयुक्त उच्चार, कठोर वर्ण, वर्णाघात, बलयुक्त आघात, हे टाळीच्या क्षणिक नादांचे 'जवाब' होतात. पण ते क्षणिक टाळीचे. कारण हे वर्णहि क्षणकालच टिकतात ! (क्, ख् इत्यादि अकार-उकारहित व्यंजनें क्षणिकच होतात हें त्यांचें एक लक्षण आहे). टाळीकालाचें गायनवादनांतील रूप म्हणजे अशा दोन वर्णांतील काळ. हें विशेषेंकरून लक्षांत घेतलें पाहिजे. 'उद्धृतनगनगभिदनुजदनुजकुलामित्रमित्रशशिदृष्टे' यांत धृ, भि, हीं अक्षरें टाळीच्या आवाजाचीं प्रतीकें होतील, परंतु टाळीकालाचें प्रतीक म्हणजे 'धृतनगनग' एवढा, 'भि'चा उच्चार सुरूं होईपर्यंत पण भि हा उच्चार न करितां. 'जय जगदीऽश हरेऽऽऽ' यांत ज, दी, रे हीं टाळीच्या
× × ×
ध्वनींचीं प्रतीकें, त्यांच्याखालीं फुल्या केल्या आहेत. आणि एक फुली हिशेबांत घेऊन तिच्यापासून पुढची फुली येईतों परंतु ती हिशेबांत न घेतां होणारा जो कालखंड, तो टाळीकाल.

टाळी इत्यादि हस्तक्रियाकलांचा उपयोग केवळ साधन म्हणून करावयाचा आणि त्यांची 'प्रतीकें' म्हणून जीं आतां सांगितलीं त्यांचा काल तोच संगीतकारक म्हणून त्यांवरच लक्ष द्यावयाचें हें आवर्जून सांगितलें पाहिजे. असें केल्यानेंच आपला लयविचार तर्कशुद्ध व पक्का होतो, परंपरेशीं जुळतो, बुझुर्गांची शिकवण त्यामुळें उलगडते, आणि तबला–पखवाज आदि तालवाद्यांचा वर्ताव त्यामुळेंच समजतो, अन्यथा नाहीं, हा प्रस्तुत लेखकाचा अनुभव आहे. उत्तम गणिले गेलेले पखवाजिये–तबलजी यांचाहि 'हात नरम' असेंच प्रसिद्ध असे व आहे, आणि नवशिक्या मात्र हात उंचावून थपडा मारतो, हें दिसतेंच. 'धा' इत्यादि आघातांचेहि बलघोष कसे–किती, याचा प्रत्यय यांत घ्यावा, आणि 'जय जगदीश हरे ऽऽऽ' या प्रार्थनेंत 'ज्जय, द्दीश, हर्रे' असे उच्चाराघात शोभत नाहींत हें सांगणें नकोच.

तेव्हां टाळीकाल व घोषादि वर्णोच्चारांचा काल हे यापुढें एकच समजावे.

ग्रंथांत असें आहे कीं कोणत्याहि एका सशब्द अथवा निःशब्द हस्तकलाक्रियेचा काल तो लघु. हल्लीं टाळी ही एकच प्रमाण असल्यामुळें टाळीचा काल तो लघु झाला आहे ! या कालाचेहि अंशभाग व पटींचे कालखंड होतीलच. तीं अंगें लयांगेंच. परंतु ती 'ताला'नुसारी, म्हणून 'तालांगें'. तालांगेंहि विराम–द्रुत–लघु–गुरु–प्लुत इत्यादिक होतात.

हें एक वेगळेंच कालनियमन झालें. त्याची व स्वरांगांनुसार, मात्रेवर आधारित अशा, कालनियमनाशीं सांगड नानाप्रकारांनीं घालतां येते. तेते प्रकार नियमित, गीतांत–वादनांत अथपासून इतिपर्यंत असे, लागूं असले तर त्या त्या 'मार्गा'नें गायनवादन चाललें आहे असें म्हणतां येईल. म्हणून असा प्रत्येक प्रकार तो मार्ग. एका तालांगलघुच्या बरोबर किती स्वरांगलघु म्हणजे मात्रा (ऱ्हस्वाक्षरोच्चारकाल), यानुसार वेगवेगळे मार्ग ठरतात. ध्रुवमार्गांत एका तालांगलघुला एक स्वरांगलघु, चित्रमार्गांत दोन, वृत्तांत (अथवा वार्तिकांत) चार, व दक्षिण-मार्गांत आठ. षट्चित्र व चित्रतर असेहि मार्ग पुढें आले; षट्चित्रांत एका तालांगलघुला बारा स्वरांगलघु व चित्रतरांत तीन, आणि अर्धषट्चित्रांत सहा. इत्यादि. असे अनेक 'मार्ग' सांगतां येतील.

'धो धो धो धो' हें पावसाचें वर्णन ध्रुवमार्गाचें. 'फड फड फड फड' हें चित्राचें. 'झनन झनन झनन' हें चित्रतराचें. 'लटपट लटपट' हें वृत्ताचें. इत्यादि. परंतु 'मार्ग' असा होण्यासाठीं, असे शब्द जे काय असतील ते अथपासून इतिपर्यंत त्या त्या परस्पर प्रमाणनियमनाचे असले पाहिजेत. उदाहरणार्थ, 'धो धो धो धो धबधबा' यांत ध्रुवमार्ग राहिला नाहीं, कारण ध, ब, ध, बा हा प्रत्येक उच्चार धो च्या समान धर्माचा आणि समकालाचा नाहीं. म्हणून मार्गा-नुसारी वर्ताव हा गीतांत आणणें कठिण. शिवाय तो १, १, १,..., २, २, २,... अशा 'जाति'चा असल्यामुळें त्यामध्यें रंजकता कमी असणार, चित्तलयाकडेच नेणारा तो वर्ताव होईल. (अवधान राहिलें तर अखेरीस चित्तलय, न राहिलें तर कंटाळा). रंजकतेकडे लक्ष देऊन वर्ताव होतो तो देशी व त्याचें कालनियमन अमुक तालांगलघु = अमुक स्वरांगलघु असें कायम रहात नाहीं. 'धो धो धो धो धो धो पाऽऊऽसऽ पऽडेऽऽऽ' हें गीत देशी. मार्गानुसारी नव्हे. ज्या ग्रंथांत मार्गवर्णन व मार्गनियम आहेत त्याच 'नाट्यशास्त्रम्' ग्रंथांत देशी वर्तावहि आहेत. मार्गा-नुसारी व देशी वर्ताव हे एकाकाळीं व एकास्थळीं होते, एक नष्ट होऊन दुसरा आला असें नाहीं. आजहि मार्गानुसारी वर्ताव क्वचित् दिसतोच.

देशीवर्तावाचें मूळ देशीभाषांत आढळतें. प्रमाणभाषा म्हणून ठरविलेल्या (ऑक्सफर्डचें इंग्रजी, काशीचें संस्कृत, इत्यादि) भाषेहून वेगळ्या त्या प्राकृत किंवा देशीभाषा. त्यांचे वर्णोच्चार वेगवेगळे असतात. त्यांनुसारच त्यांचें गायनवादन बनत जातें.

कांहींएक उच्चार प्रमाण म्हणून ठरविला जातो व त्यावर लिपि आधारिली जाते. परंतु लिपिमधील लिखित उच्चार आणि प्रत्यक्ष बोलण्यांत होणारा उच्चार यांत कित्येकदां फरक होतो. तीं 'स्तोकें.' 'पुरुषः' चा उच्चार 'पूरुखाहा,' 'शंस्यो'चा 'शग्गस्यो' हीं प्राचीन स्तोकांचीं उदाहरणें; 'स्तोकान्ची उधाऽरणऽ' हें आजचें मराठी स्तोक. कित्येकदां–आणि गीतांत हें अधिक आढळतें–लिपिमध्यें लिखित नसलेले, असे 'पदरचे' उच्चारहि भरीला घातले जातात. तीं स्तोभें. 'हुम्,' 'फट्,' वौषट्' हीं प्राचीन स्तोभाक्षरांचीं उदाहरणें. 'अंऽ,' बरऽ काऽ' वगैरे गद्य संभाषणांतील व 'अरे, अहो, अहोजी' इत्यादि गीतांतलीं मराठी स्तोभें. लयमान सांभा-ळिण्यासाठीं स्तोभांचा उपयोग होतो. याशिवाय आणखीहि एक भेदप्रकार आहे. त्यामध्यें मान्य भाषेंतील–देशी बोलीभाषेंतीलहि–उच्चार तर प्रचलित असतातच पण शिवाय त्याहून वेगळाहि

उच्चार होतो व तोहि मान्य असाच असतो. 'हो कीं नाहीं' याचा आजच्या बोलीभाषेंतील उच्चार 'हो कि नाही' असा खरा, पण 'हो कि नै,' 'होऽ की न्हाईऽ' असेहि उच्चार आहेतच. 'गणपति' चा लिखिताप्रमाणें उच्चार आहे व 'गण्पति' असाहि आहे; जे लोक ण चा उच्चार न करितात त्यांच्यांतहि 'गनपति' व गन्पति,' कधीं 'गंपति' हि, असे उच्चार आहेत. हे अपभ्रंश ज्या क्रियासाधनांनीं होतात त्यांचें नांव 'लघूपाय'. लघूपाय हे प्रमाणभाषेंतहि असतात. पाणिनिचे संधिनियम हे लघूपायांवरूनच केलेले असावेत! 'रामःराजमणिः' चें 'रामोराजमणिः' होतें तें संधिनियमावरून खरें, पण तो मुळांत लघूपायच आहे. ऱ्हस्वाचें दीर्घ–दीर्घाचें ऱ्हस्व होणें, आघातक्षणाची 'जागा' बदलणें, इत्यादि क्रिया लघूपायांनुसारच होतात. आणि त्याचे गायनवादनांत फार उपयोग होतात.

कोणत्याहि भाषेंतील एका काळांतले सर्व लघूपाय नियमबद्ध करणें दुष्कर. म्हणून उच्चारानुसारी लेखन करणें, अथवा लिप्यनुसार भाषण करणें, ही केवळ एक आदर्शवत् कल्पना आहे. म्हणूनच देशीछंदांत लिखित छंद व त्याचा उच्चार यांमध्यें फरक आढळतो आणि देशी छंदाच्या नियमनांत अडचणी भासतात. छंद हे म्हणण्यासाठीं आहेत हें ध्यानांत घेणाऱ्याला त्या अडचणींचा बाऊ वाटत नाहीं. अक्षरवृत्त आणि मात्रावृत्त यांतील भेद कृत्रिम आहे हें पटतें.

संगीतविचार व छंदविचार हा मुळांत एकच आहे हें येथें प्रत्ययाला येतें, आणि पूर्वी व्याकरण किंवा संगीत शिकणाराला छंदाभ्यास अवश्य कां असे तें समजतें.

अत्यंत कालनियमबद्ध लयवर्तांव तो मार्गानुसारी म्हणून त्याचें वर्णन सोपें होतें एवढेंच; परंतु रंजक वर्तांव हे देशीच.

हें 'मार्गक्रमण' हि जलद–मध्यगति–सावकाश असें होऊं शकतें व त्या तीन लय-प्रकारांनां द्रुत-मध्य विलंबित (विलंब) अशीं अनुक्रमें नांवें आहेत. प्रत्येकांत उपरोक्त मार्ग आहेतच! स्वरांग आणि तालांग हीं दोन्हीं जोडीनेंच छोटीं अथवा मोठीं होतात येवढेंच. या द्रुततेचें, द्रुतिचें, मान दुपटीचें सांगितलें आहे. मूळ मात्रा (स्वरांगलघु) व मार्गानुसार तो तो तालांगलघु होतो. तो आपण गणितानुसार १ मात्रा = १ ध्रुवमार्गाचा तालांगलघु = ४/९ सेकंद; सुमारें ·॥· सेकंद, असा ग्रंथोक्त मानिला. हा मध्यलय. द्रुतलयांत हेंच प्रमाण ·।· सेकंद व विलंबलयांत १ सेकंद असें होतें. — हल्लीं कोणी हे आंकडेहि मानीत नाहीं व दुपटीनें प्रमाणहि फारसें पाळलें जात नाहीं.

द्रुतानंतर मध्यलय इत्यादि लयगतिमध्यें फरकहि होऊं शकतात. ती यति. समायति हा समकालाचा. परंतु आधीं सावकाश, मध्यें मध्यम, अंतीं द्रुत, इत्यादिक अधिक चार प्रकारांचे भेद होतात, ते स्रोतोगता–गोपुच्छा–मृदंगा–पिपीलिका यति या नांवानें ओळखले जातात. हे यतिप्रकार आजहि अस्तित्वांत आहेत, फक्त त्यांचीं नांवें राहिलीं नाहींत व यतिची जाणीव नाहीं, एवढेंच.

यतिमुळें लयाचें चालचलन कोणत्या गतिप्रकारानें आहे हें कळतें. जेथें हें चालचलन बदलतें त्या क्षणीं, त्या लयांगाचे वेळीं, भेद जाणवतो. हा यतिभेद. त्यालाहि 'यति'च म्हणतात,

फक्त या संदर्भांत यति शब्द स्त्रीलिंगी न राहतां पुल्लिंगी वापरला जातो. अथवा 'यति पडला' अशीहि भाषा होते, यति ज्या क्षणीं 'पडतो' त्या क्षणाला 'यतिस्थान' म्हणतात; कोणी यति-शब्दावरच निर्वाह करतात. यतिक्षणीं इष्ट किंवा युक्त तो लयांगभेद–उच्चारभेद–अर्थभेद झाला नाहीं तर 'यतिभंग' झाला म्हणतात, व तो दोष मानिला गेला आहे.

चालचलनाची प्रमाणबद्धता नानाजातींची होऊं शकते असें जें सुरुवातीला दाखविलें, त्याचा उलगडा आतां होईल.

चारचार मात्रांचा एकेक लघु असें चालचलन असेल ती जाति चतस्त्र. पांचपांच मात्रांच्या लघुची जाति खंड. तीन तीनांच्या लघुची जाति तिस्त्र. सातसात मात्रांच्या लघुची जाति मिश्र, आणि नऊनऊ मात्रांची ती संकीर्ण. दोनदोन मात्रांच्या लघुची जाति चतस्त्रांत सामावेल पण तिला 'द्व्यस्त्र उपजाति' असें नांव आहे, आणि सहासहा मात्रांची ती 'वृत्त उपजाति'. असेच एकाकी (१–१), मानुष (८–८), पक्षिणी हे (१०–१०) उपजाति–प्रकारहि सांगितले आहेत. मिश्रजाति ही मुळांत उपजाति गणलेली असे.

हें सर्व 'एक मात्रा' प्रमाणाधारानें झालें. परंतु स्तोकस्तोभें, लघूपाय, मार्ग न अनु-सरणारे देशी छंद, इत्यादींमध्यें स्पष्ट होतें कीं केवळ एक-एक हें हिशेबी चालचलन एवढेंच नाहीं, तर दीड मात्रा, अर्धमात्रा इत्यादि लयांगेंहि चालचलनांत येतात इतकेंच नव्हे तर तीं रंजकहि असतात. अर्थात् त्यांच्याहि जाती होतातच, आणि हें सुरुवातीस (अ), (आ), (इ) इत्यादि–आंकडे लिहून सांगितलेल्या–उदाहरणांत स्पष्ट केलेंच. मात्र या जाती ग्रंथांत वर्णिलेल्या नाहींत. त्यांचें व तशा प्रकारांचें वर्णन–नियमन हें महाकर्म होईल याचें सूचन मात्र वरील 'देशीछंदांचें लिपिलेखन व त्यांचा प्रत्यक्ष वर्ताव' हा मुद्दा हाताळतांनां केलें.

येथें अर्धमात्रा, दीड मात्रा वगैरे लयांगें जीं येतात ती गायनवादनांतील क्रियांमुळें हें उघड आहे. एक मात्रा, एका ऱ्हस्वाक्षराचा काळ, हें जरी प्रमाणकालमान धरिलें तरी वर्णोच्चार, घोष–अघोष, आघात–अनाघात, नाना प्रकारचें ऱ्हस्वदीर्घत्व, वर्णांतील कठोरत्व–मृदुत्व, आणि स्वरांचें उच्चनीचत्व, यांमध्यें पाव–अर्धा–पाऊण–सवा–दीड–तृतीयांश इत्यादि मात्राभागाच्या कालांच्या क्रिया होतात व होणारच, कारण 'मार्ग' हा पाळिला जात नाहीं. अशा प्रसंगीं मात्रा हें कालनियमनप्रमाण एवढेंच रहातें. जणूं घडीघडीला यतिभेदच होत आहे. यावरून एक 'डौल' पैदा होतो. त्या डौलामध्यें कोणकोणत्या स्थानीं (म्हणजे कालांतरांनीं) ते ते वर्णभेद झाले यावरून एक 'तोलमोल ठरविणारा' कर्णप्रत्यय येतो; त्याला 'वजन' म्हणतात. आणि विशेष जाणवणारे यतिभेद जेथें जेथें दिसतात तेथेंतेथें त्या त्या डौलाचे 'खंड' झाले असें म्हणतात.

'डौल', 'वजन' आणि 'खंड' ही कर्णप्रत्ययावर आधारिलेली देशी परिभाषा आहे व तिचा स्थूल उलगडा वरीलप्रमाणें आहे. डौल आणि वजन हे वर्तावाच्या परंपरेला (क्रमाला) असतात; त्याच्या केवळ गणितस्वरूपाला नव्हे. जाति या ग्रंथोक्त कल्पनेनें त्याचा फक्त गणितभाग समजतो. ग्रंथांत जरी दीड, अडीच अशा मात्राक्रमांच्या जाती सांगितलेल्या नसल्या तरी तशा त्या कल्पितां येतील, परंतु त्यांनीं केवळ कालभाग ठरेल, डौल आणि वजन हे ठरणार

नाहींत. कारण स्वर, वर्ण व त्यांतील नाना भेद यांच्या वर्तावानेंच हा डौल व हें वजन सिद्ध होणार. सध्यां एवढें स्थूलवर्णनच आदरावें लागतें; अधिक 'मानसमीमांसा' शास्त्रीय पद्धतिवर करण्याला आज साधनें–आधार–सिद्धांत उपलब्ध नाहींत. केवळ शब्दपांडित्य आपणांस वर्ज्य आहे.

परंतु मात्रा-लघु-यति-जाति या गणितकल्पना डौल व वजन यांमध्यें अनुस्यूत आहेतच हें विसरून चालणार नाहीं. वजनडौलानें जाति कळेल, जातिचीं यति-लघु-मात्रा हीं अंगें कळतील. परंतु केवळ जातिवरून डौल–वजन कळणार नाहींत, हें तात्पर्य. । एक–दोन–तीन–चार । ही जाति म्हणतां येईल. तिला ' गति आहे. परंतु । धा–धीं–धीं–धा ।, । तिट–कत–गदि–गन ।, । धागे–दिन–नगे–दिन ।, । धीं–धा–त्रक–धिन् । या, त्याच गतिच्या वर्तावांनां, डौल व वजन हीं सुद्धां आहेत. या सर्व प्रकारांचीं वजनें , वेगवेगळीं ' आहेत.

(१ । २ । ३ । ४) (१ । २ । ३ । ४) ही एक जाति.

(सी । ता । रा । ऽ म्) (सी । ता । रा । ऽ म्) ही जाति तीच, पण तिला आतां वजन आलें.

(सी । ऽ ता । ऽ रा । ऽ म्)(सी । ऽ ता । ऽ रा । ऽ म्) ही जाति तीच, परंतु डौल व वजन वेगळें.

(सी । ता । ऽ । राम्)(सी । ता । ऽ । राम्). त्याच जातिचें डौल व वजन हें आणखी वेगळें झालें.

पहिला प्रकार (१ । २ । ३ । ४)(१ । २ । ३ । ४) असा, मुळाप्रमाणेंच, लिहितां येईल. तसेच दुसरा–तिसरा हेहि प्रकार आहेत. परंतु त्यांचें वर्णन अनुक्रमें

(१ । $\frac{१}{२}$ + $\frac{१}{२}$ । $\frac{१}{२}$ + $\frac{१}{२}$ । $\frac{७}{८}$ + $\frac{१}{८}$) (१ । $\frac{१}{२}$ + $\frac{१}{२}$ । $\frac{१}{२}$ + $\frac{१}{२}$ । $\frac{७}{८}$ + $\frac{१}{८}$) व (१ । २ । $\frac{७}{८}$ + $\frac{१}{८}$) (१ । २ । $\frac{७}{८}$ + $\frac{१}{८}$) असें लिहितां येईल. येथें जाती वेगवेगळ्याच झाल्या असें कोणी म्हटलें तरी त्याला आक्षेप घेतां येणार नाहीं खरा, पण परिभाषा तशी नाहीं. याचें कारण असें कीं वर कालभागाचे अंश लिहून (अंगें दाखवून) जें सूचित केलें, तें सर्व वर्तावांत तसेंच शेंवटपर्यंत कायम राहील असें नाहीं. आणि वर्णोच्चार व स्वरनाद, आणि त्यांचे भेद, यांच्या आवश्यक-अपरिहार्य अशा वैविध्यामुळे तसा फरक होतो. 'सीताराम जय्जय्राम् ' याचे वरील तीन प्रकारांचे उच्चार करून पहावे.

म्हणून जातिभेद हा फक्त मात्राधारित, डौल हा अंगांवर आधारित, आणि वजन हें अंगें व वर्णभेद–स्वरत्वभेद यांवर आधारित, असें होतें.

यांतहि टाळी ही गौण झाली हें लक्षांत घ्यावें ! उच्चारांनींच टाळीचें काम होतें, व व्हावें अशी योजना असते. आणि स्वरनाद हाहि उच्चारच आहे हें विसरून चालणार नाहीं.

'सीताराम जय्जय्राम् ' यांत यतिभेद–यतिस्थान हीं स्पष्टच आहेत. त्यांत 'खंड ' कशाला म्हणतात याचें उदाहरणहि येऊन गेलें.

एकाच भाषेंत एकाच वेळीं नाना वेगवेगळे लघूपाय असतात; अर्थभाव विशेष प्रकारें व्यक्त करावयाचा असेल तर वर्णोच्चारभेद, बलभेदहि अनेक होतात. आणि त्यामुळें एकाच वजनांत म्हणून डौलांत आणि म्हणून जातिमध्येंहि कांहीं वेगळा उठाव निर्माण करितां येतो.

'ठरला जणुं मत्सर राजा' यांत साधे उच्चार केल्यास विशेष भासेल असा घोष कोठें नाहीं. परंतु ठ वर भर देतां येईल किंवा ला वरहि.

↓ ↓
'ठरला जणुं मत्सर राजा', 'ठरला जणुं मत्सर राजा'. (उभ्या बाणचिह्नानें नाद-बल दाखविलें). या दोहोंमध्यें वजन–डौल–जाति हीं एकच. पण अर्थभाव किंचित् वेगळा होतो. या भेदाला 'ग्रहभेद' असें नांव आहे.

↓
'ठरला' यांत वर्तावाला सुरुवात करतांक्षणींच बल आलें. हा समग्रह.

↓
'ठरला' यांत वर्तीव सुरू झाल्यानंतर बल आलें. हा विषमग्रह.

विषमग्रहांत पोटभेदहि आहेत.

↓
'ठरला जणुं' यांत वर्तीव सुरू होऊन गेला, म्हणून तो अनागतग्रह अथवा अनुताल किंवा परिपाणि.

↓
'हां ! ठरला जणुं' यांत वर्तीव 'ठरला'च्या ठनेंच सुरू झाला असें मानिलें, तर वर्तीव सुरू होण्याआधींच नादबल दाखविलें गेलें; वर्तीव सुरू व्हावयाचाच आहे. हा अतीत ग्रह; हा विताल किंवा अवपाणि.

↓
'ठरला ऽ जणुं' असेंहि करितां येतें, तो प्रतिताल किंवा उपरिपाणि. हें स्वरत्वदर्शना-मध्यें अधिक स्पष्ट जाणवतें.

अशा ग्रहभेदामुळें अर्थभाव आणि रंजकता यांत वैविध्य येतें. वरील उदाहरणांतहि 'टाळी' आणली नाहीं. व्याख्याकल्पना मात्र टाळीच्या आलंबनानें सांगितल्या आहेत हें खरें, कारण तसें करणें सोपें असतें.

खरें पाहतां हा सर्वच विषय ग्रंथांमध्यें हस्तक्रियेच्या अनुरोधानें सांगितलेला आहे, कारण तसें वर्णन–विवरण थोडक्यांत स्पष्ट व सोपें आहे. परंतु हस्तक्रिया जेव्हां संगीताच्या गतिच्या कल्पनांनां खाऊन टाकते आहे, संगीताचा वर्तावच भ्रष्ट करीत आहे, असें दिसलें, तेव्हां विषयाची नवी मांडणी करणें हें लेखकानें आपलें कर्तव्यच मानलें. ही नवी मांडणी ग्रंथ-शास्त्रमान्य, परंपरागत बुझुर्गांनां मान्य आहे. 'सोय व सोपेपणा' यांची कास येथेंहि धरावी लागली : बहुतेक सर्व उदाहरणें भाषेंतील शब्दांचीं द्यावीं लागलीं. कारण तें तें नियम–विवरण तबल्याचें 'धाधींनक', सतारीचें 'ड्यांवड्यांव', सारंगीचें 'क्यँ', सनईचें 'तूतूतू' याला कसें लागू पडतें हें दाखविणें अवघड झालें. पण हा एकूण वर्णविषय, स्वरविषय आहे हें समजलें कीं

त्या त्या वाद्यांतील स्वरांनुसार, वर्णांनुसार त्या त्या नियमांचा पडताळा घेतां येईल व अवश्य घ्यावा.

ग्रह–खंड–अंगें असलेलें, वजन व डौल असलेलें लयक्रमरूप म्हणजे जाति. ती कशानें उत्पन्न होते किंवा केली जाते, याचाहि आपण विचार केला. त्यांत आपणांस दोन तऱ्हा सांपडल्या. पहिला, बळानें उत्पन्न केलेली जाति. ही केवळ गणिताच्या हिशेबानें 'तयार केलेली' असेल, अथवा आयंत्या वेळच्या स्फूर्तिनें सहज 'नवी' म्हणजे वेगळी अशी बनलेली असेल, किंवा आपला कांहीं वेगळेपणा, चमत्कार, प्रकट करावा अशा कांहीं अहंकारानें केलेली असेल. अशा प्रकारांत रंजकता उत्पन्न होऊं शकेल परंतु होईलच असें सांगतां येत नाहीं. दुसरा प्रकार म्हणजे त्या त्या गीताच्या, छंदाच्या, लयांगक्रमाच्या, स्वरनादक्रमाच्या, वर्णोच्चारक्रमाच्या अंगचीं जीं धर्मलक्षणें त्यांनुसार जाति-डौल-वजन हीं ओघानेंच प्रकट होतात. द्रुतादि लय, गोपुच्छा इत्यादि यति, नाना लयांगांच्या मांडणीचा क्रम, त्यामध्यें भासणारें प्रमाण, वर्णोच्चारांच्या जातिचा व तिच्यांतील ऱ्हस्वदीर्घ–घोषाघोष–बलदौर्बल्य–आघातानाघात इत्यादिकांचें परस्परप्रमाण व त्यांचा मांडणीक्रम,–म्हणजेच छंद,—स्वरांच्या उच्चनीचत्वाचा जागजागचा कमीअधिकपणा व त्यांमधील ऱ्हस्वदीर्घादि अंगें आणि क्रम, आणि अर्थवाही गीत असल्यास तो तो शब्दार्थध्वन्यर्थ–भावार्थ, हीं धर्मलक्षणें जाति–डौल–वजन–ग्रह ठरवितात; असें आपण मानिलें. या तर्कानुसार असाहि निष्कर्ष निघतो कीं एकाच ध्वन्यर्थ–भावार्थांचें प्रकटीकरण नानाप्रकारें होऊं शकतें म्हणजे नानाविध डौलानें, वजनानें जाऊं शकतें, आणि एकाच जातिचे नाना डौल, नाना-प्रकारांचें वजन बनूं शकतें. शिवाय लघूपाय, स्तोकस्तोभें यांच्या उपयोगानें एका छंदाच्याहि नाना जाती होऊं शकतात. अर्थात् याला मर्यादा आहेत व त्या प्रमाणशीरपणा, रंजकता व ध्वन्यर्थ यांमुळें ठरतात. पुढें प्रमाणशीरतेखातिर तेंच चालवावें लागतें, आणि तसें करतांनां पुढेंपुढें येणारे वर्तावं त्यांच्या अंगभूत लक्षणांनुसार जे सहज व्हावयाचे तसे न होतां मुरड घालून, स्तोकस्तोभ–लघूपाय–स्वरालंकारादि साधनें वापरून, सुरुवातीच्याच डौलाचे केले जातात. येथेंहि 'बळानें उत्पन्न केलें' असेंच झालें, पण त्याचा कारणहेतु व त्याचें प्रयोजन प्रमाणबद्धता व रंजकता हें असतें, चमत्कृतिदर्शन किंवा अहंकार अथवा गणितागत भेददर्शन हें नसतें. हें बळ नव्हे, हा 'अनु–नय.'

अशा या अंगखंडगतिजातियुक्त वर्णोच्चारांनीं जें प्रकट होतें तो 'तालठेका' अथवा 'ठेका.' हा अर्वाचीन शब्द आहे. अर्वाचीन भाषेंत म्हणतात कीं प्रत्येक ठेक्यांतील 'बोलां' च्या 'जागा' व ते ते 'बोल' ठराविक असतात. बोल हे 'खुले' किंवा 'बंद' असतात, आणि खुले असोत कीं बंद, त्यांजवर जोर देतां येतो किंवा टाळतां येतो. बोलांचे 'भरे' बोल व 'खाली' (म्हणजे रिकामे) बोल असेहि प्रकार असतात. ज्यांवर 'भार' ते भरे बोल. भार आणि जोर यांत फरक आहे, 'धा' हा बोल खुला व भरा; पण त्यावरचा भार कमीअधिक करतां येतो. 'कत्' हा बंद बोल, तो खुला नव्हे, आणि भराहि नव्हे, परंतु त्यावर जोर देतां येतो. 'तून्' हा खुला पण खाली बोल, तोहि जोरदार किंवा जोराशिवाय वाजवितां येतो आणि त्याचा वर्णोच्चार बदलून, 'तत्' करून, त्याला बंदहि करतां येतें. बोलांची आंस वाढवून अथवा त्यांनां आंदोलन देऊन त्यांचें लयांगमान बदलतां येतें, जसें 'दीडमात्रेचा बोल.' खंडस्थानाला 'खाली' असेंच नांव आहे, आणि ठेक्याचा भरदार, खुला, जोरदार बोल जेथें व्हावयाचा त्याला टाळीची जागा किंवा

'टाळी' (ताली) म्हणतात. या सर्वांनीं मिळून ठेक्याचा 'डौल' व त्याचें 'वजन' दिसतें. ही सर्व हिंदीउर्दूमधून आलेली परिभाषा आहे, व वरील विवरणांतील परिभाषेशीं तिचें तंतोतंत साम्यहि आहे. वजन हें केवळ टाळीवर अवलंबून नाहीं, तर सर्व घटकांच्या एकत्रित परिणामाचें आहे! टाळी ही गौण या सिध्दांताला आजच्या प्रघाताची ही पुष्टिच होय. ठेका कसा निर्माण होतो किंवा केला जातो याचें तर्कनिदान वर केलेंच. एकेका जातिचीं नाना डौल व वजनें होतात; जसें तीन-ताल–तिलवाडा–पंजाबी ठुमरी–टप्पा यांची जाति एकच, चतस्रच; पण वजन आणि डौल वेगवेगळा. याचाहि अर्थ आपण वर आधींच लावला.

ठेका जसा कोठें सुरूं होतोच, तसा कोठें संपावाहि लागतो. सुरुवातीपासून संपेपर्यंतचा सर्व तो ठेका. तें 'एक रूप' असें झालें. हवें तर तें पुन्हां उभें करावें. पुन्हां उभें करावयाचें तर मध्यें काळ जातां कामा नये, नपेक्षां लय बिघडेल. म्हणून पहिल्या 'आवृत्ति'चा जो अंतिम क्षण तोच पुढल्या 'आवृत्ति'च्या सुरुवातीचा क्षण. तेथें खंडस्थान आहे व तें दोन समान क्रमांच्या मधलें आहे. तो लयक्षण आहे. तेथें नादाला 'साम्यावस्था' प्राप्त झालेली आहे. म्हणून त्याला 'सम' म्हणतात. ठेक्याच्या शेवटच्या मात्रेचा शेवटचा क्षण तो साम्यावस्थेचा क्षण, ती सम. सम हा क्षण आहे, बोल नव्हे! 'ठेक्याची पहिली मात्रा ती सम' म्हणतात तें चूक आहे; मात्रा म्हणजे क्षण नव्हे. 'पहिल्या मात्रेच्या सुरुवातीचा क्षण ती सम' हें चुकीचें नव्हे, कारण तोच क्षण आधींच्या आवृत्तिच्या शेवटच्या मात्रेचा शेवटचा क्षण असतो. परंतु 'ठेक्याचा अंतिम क्षण ती सम' हेंच व्याख्यादृष्टिनें बरोबर आहे! कारण आवृत्ति न केली तरी ठेका असतोच आणि त्याला अंतिम क्षणहि असतो. सुरुवातीचाहि क्षण असतो, परंतु तेथें नादाची उत्पत्ति होत असल्यामुळें तो सुरुवातीस जाणवत नाहीं. 'एकचवार ठेका' हें समजलें कीं सम कोठें याबद्दलचें वितंड उघडें पडतें. असा वितंडवाद घालणाऱ्यांवर एक प्रयोग करावा. 'एक–दोन–तीन–चार' अथवा 'धा–धीं–धीं–ना' एवढाच ठेका एकच वार त्यांनां म्हणावयास सांगावा आणि सम कोठें तें दाखवावयास सांगावें. कांहीं फरक होतोच! कित्येकांनां पुढचा 'एक' किंवा 'धा' म्हटल्याशिवाय रहावत नाहीं. आणि कित्येक तर 'चार', 'ना' चे अर्धवट उच्चार करूनच थांबतात. तो चार किंवा धा पूर्णमात्रेचा करणें आणि ती मात्रा पूर्ण होतांच समेचा मूक इषारा करणें हें त्यांनां जमतच नाहीं! टाळी आणि धा या उच्चारांनां भलतेंच महत्त्व दिल्याचे हे परिणाम होत. ज्यांनां लयज्ञान आहे ते मात्र वरीलप्रकारचें वितंड घालीत नाहींत.

येथें आवृत्तिकल्पना आली. ठेक्याला आवृत्तिधर्म दिला गेला व आहे असें मानिलें. ठेक्याचीं आवर्तनें होतात, म्हणून ठेक्यालाच 'आवर्तन' अथवा 'एक आवर्तन' म्हणण्याचा प्रघात आला. ठेका या सर्व वस्तुकडे एकच एक एकजिनसी रूप या दृष्टिनें पाहिलें जातें. जसा एक दिवस. दिवसांत नाना घटनांचा कालक्रम असतो, परंतु एकेका दिवसाचा असा आपण साकल्यानें विचार करूं शकतों. उघडच आहे कीं, हें एकजिनसी रूप कांहीं संदर्भांतच होतें, इतरत्र नाहीं. जसें, एक दिवस याचा विचार आपण ज्योतिःशास्त्र, प्रवास, कोणत्याहि गांवचा मुक्काम, वगैरे संदर्भांत एकजिनसी नजरेनें करितों, परंतु रोजनिशी लिहितांनां आपण त्यांतील

एकेका घटनेचा विचार करितों, त्या संदर्भात हें एकजिनसीपणाचें धोरण नसतें. (एकजिनसी-पणाचा विचार ' गेष्टाल्ट् ' या नांवाखालीं पुढें करावयाचा आहेच).

आवर्तन केवढें असावें, याचा रंजकतेच्या दृष्टिनें आपण विचार केला. अति लहान आवर्तन हें चित्तलयाला साधन म्हणून दीर्घकाळ आवृत्त केल्यास रंजक या सदरांत पडत नाहीं; आणि अतिदीर्घ आवर्तन हें बुद्धिखाद्य, त्यामध्यें सुखक्रीडा नाहीं म्हणून तेंहि रंजक नव्हे; असें आपण मानिलें.

ठेक्याला अमुक तालाचा ठेका, अमुक तालठेका असेंहि म्हणतात व तें ठीक आहे. ठेका हें प्रत्यक्ष वर्तावाचें कर्णगोचर रूप, त्यांत डौल व वजन स्पष्ट होतें. परंतु ताल हें केवळ लयांगदृष्टिनें मात्रा–खंड–जाति अशा घटकांवरून वर्णिलेलें गणितरूप. त्याला वजन नाहीं कारण तो ' ऐकूं येत नाहीं. ' ताल आणि ठेका हे शब्द समानार्थकच वापरिले जातात, परंतु वर सांगि-तलेला भेद अति महत्त्वाचा आहे आणि तो स्पष्ट स्मरणांत रहावा यासाठीं या दोन शब्दांमध्यें अर्थभेद पाळणें अत्यावश्यक आहे असें प्रस्तुत लेखकाला वाटतें.

ठेका हा शब्द अलीकडचा. पूर्वीं ताल हा एकच शब्द असे. आणि डावखोरी टाळी तो ताल, जातिखंडअंगगतियुक्त वर्णित आवर्तनरूप तोहि तालच, आणि त्याचे ठेके तेहि तालच, असें होई, हें इष्ट नव्हे. टाळीक्रिया, टाळीकाल, ताल, आणि ठेका हे चार शब्द कटाक्षानें वेगवेगळ्या अर्थांचे वापरणेंच इष्ट आहे.

चच्चत्पुटः, चाच्चपुटः, पंचपाणि, षट्पितापुत्रकः, संपक्वेष्टाकः, व उद्धट्टक हे प्राचीन ताल. ते कसे ते आपण पाहिलेच, हे मध्य द्रुत–विलंब अशा कमीअधिक जलदतेनें वर्तविले जात हें सांगणें नकोच. गुरु–लघूंच्या परिभाषेंत त्यांचा ' यथाक्षर ' उच्चार कसा घालून दिलेला आहे तेंहि आपण पाहिलें. हे उच्चार केले कीं ते ठेकेच झाले ! यांमध्यें एका तालांगलघुला एक मात्रा–दोन मात्रा–चार मात्रा असें उच्चारण ठेविलें कीं ते अनुक्रमें ध्रुव, चित्र व वृत्तमार्गांचे झाले असें होतें. हें टाळीच्या आधारानें सांगितलें, परंतु वर्णोच्चारानींहि दर्शवितां येईल. उदाहरणार्थ

↓ ↓ ↓
॥ चा ऽ । चपु । टः ॥. दोन मात्रांस एक ' क्रिया, ' जी उभ्या बाणानें ' जोरदार उच्चार ' अशी
१ २ ३
लिहिली आहे, अशा प्रकारें हा चित्रमार्ग झाला व त्यांत टाळी दिलीच नाहीं.
↓ ↓
॥ चा ऽऽ । चऽऽपु । टः — ॥ हा वृत्तमार्ग झाला, परंतु तो तसा व्हावा यासाठीं ' टः ' नंतर दोन मात्रांचा विराम (स्तब्धता) ठेवावा लागला.

↓ ↓ ↓
आतां याच अक्षरांचें रूप ॥ चा ऽ चपु । टः चा ऽ । चपु टः ॥ असें करितां येईल. येथें वृत्तमार्ग राहिल खरा, परंतु दोनदा उच्चार करावा लागला. यांत यथाक्षर–उच्चार राहिला नाहीं. यथाक्षरोच्चार म्हणजे प्रथम घालून दिलेल्या नियमानुसार.

हे ताल, हे ठेके, तिस्र,चतस्र व खंड जातिचे आहेत. परंतु त्यांचें मिश्रण होऊन इतर जातीहि होतात. उदाहरणार्थ ' चच्चत्पुटः चाच्चपुटः ' हा ठेका चतस्र व तिस्र अशा मिश्र

(४ + ३ = ७ मात्रांच्या) जातिचा होईल. 'चचत्पुटः पंचपाऽणि' यात ४ + ५ = ९ ही संकीर्ण जाति निर्माण होईल, आणि 'चाचपुटः पंचपाऽणि' यांत ६ + ५ = ११ मात्रांची जाति होईल; येथें चाऽचपुटः = गुरुलघुलघुगुरु यांत लघुची मात्रा एक मानिली. पण गुरुची मात्रा जर एक धरली तर 'चाचपुटः पंचपाऽणि' हा ३ + ५ = ८ मात्रांचा ठेका व ताल होईल. (पंचपाऽणि च्या मात्रा ५ च धरिल्या). तरीहि, या आठ मात्रा ४ + ४ अशा खंडांमध्यें विभक्त नसल्यामुळें हा चतस्र ताल रहाणार नाहीं! चतस्रताल रहाण्यासाठीं ॥ चाऽ। चपु। टः) (पं। च। पा। ऽ। णि॥ हा उच्चारच बदलावा लागेल, तो॥ चा ऽ। चपु। टः। पं) (च। पा। ऽ। णि॥ असा करावा लागेल, पंच्या अनुनासिक उच्चाराआधीं यतिभेद दिसेल असा वर्तांव करावा लागेल.

मार्गतालांचाहि विस्तार कसा होऊं शकतो, त्यांतून इतर मार्गताल कसे निर्माण होऊं शकतात, आणि यथाक्षरोच्चार सुटतसुटत गेले कीं तालाचें मार्गरूपहि न राहून देशी ताल कसे येतात, याचें हें उदाहरण. मार्ग हा आतां नष्ट झालेला प्राचीन प्रकार, असें मुळींच नाहीं. त्याकाळींहि देशी वर्तांव असे आणि आजहि मार्गरूपें सांपडतात. मात्र रंजकतेच्या दृष्टिनें, देशी-भाषांच्या दृष्टिनें, यथाक्षरोच्चार व मार्ग हे फार बंधनकारक होतात, म्हणुन देशीताल हेच अधिक आढळतात.

या उदाहरणांतहि सोय म्हणून टाळीचें प्रतिरूप म्हणजे जोर (↓) असें घेतलें. परंतु जोर न देतांहि जाति-खंडांचें, ठेक्यांचें प्रदर्शन होऊं शकतें. त्यांत स्वरांचें उच्चनीचत्व, स्वरालंकार आणि किंचित्काल विराम यांचा उपयोग होतो. (कित्येक स्वरालंकारांचीं नांवें व त्यांच्या व्याख्या आपण पाहिल्याच आहेत, आणि उच्चनीचत्वाचाहि कांहीं परामर्ष घेतला आहे). याचीं उदाहरणें 'स्वररागविचार' या पुस्तकांतच येऊं शकतील. तूर्त ज्यांत जोरदार उच्चार नाहीं असें एक अक्षरवर्णक्रमाचेंच उदाहरण घेऊं. 'ननमयययुतेऽयं मालिनी भूति लोके' यांत कोठेंच जोरदार उच्चार नाहीं! भू व कदाचित् के यावर तो असावा, तो तेथें नकोच आहे. तरीहि या चरणाचा डौल, त्याचा ठेका, त्याचा ताल प्रकट होतोच; तो केवळ ऱ्हस्वदीर्घत्वानें. आणि त्याच्या 'चाली'नें म्हणजे स्वरांगांच्या क्रमानें तर तो स्पष्टच होतो! 'सुरासुरांतहि लयताल भरलेला असतो किंवा पाहिजे' असें जें म्हणतात त्याचा मतलब आतां साधारण तरी समजेल.

आणि मार्गानुसारी वर्तांवांतहि एककल-द्विकल-त्रिकल-चतुष्कल इत्यादि प्रकार कशामुळें येतात, याचें स्पष्टीकरण स्वरांगांच्या उदाहरणानेंच आपणांस मिळालें.

एक मात्रा म्हणजे एक ऱ्हस्वाक्षरोच्चारकाल. मात्रा केवढी दीर्घ ठेवावी हें द्रुतमध्यादि निवडीवर अवलंबून. आणि देशी भाषेंतहि 'राऽम्', 'तऽर् काय्?' 'फाऽर् मोठा' इत्यादि-मध्यें दिसतें कीं 'ऱ्हस्वाक्षर' याचाहि काल ठराविक नाहीं; कधीं तो अगदींच ऱ्हस्व होतो तर कधीं जवळजवळ दीर्घ म्हणण्यासारखा होतो.- दीर्घाक्षरकाल हा त्याहूनहि मोठा होतो, पण 'एकास दोन' हें प्रमाण सुटून जातें. म्हणून केवळ लघुगुरुद्रुतप्लुत ही छंदग्रंथांची भाषा पुरी

पडत नाहीं, व द्रुतविराम, प्लुतविराम अशीं अंगेंहि विचारांत घ्यावीं लागतात. (स्वरविवेचनांत, स्वरालंकारवर्णनांत, रागचिकित्सेंत, तर हें घडीघडीला होईल). हल्लीं हीं लयांगांचीं नांवें प्रचारांतून गेलीं व अर्धमात्रा, पावमात्रा, सवादोन मात्रा असा साधासीधा हिशेब आला.

परंतु अर्ध–पाव–सवा–तृतीयांश इत्यादि अंशभागांचें विवरण अवघड भासतें. यासाठीं तोडगा असा केला जातो कीं, त्या प्रसंगांतील जो सर्वांत छोटा भाग, तो 'एक' समजला जातो व मग सर्व हिशेब पूर्णांकांतच होऊं शकतो. ॥ रा । ऽ म् ॥ यांत रा ची एक मात्रा तर म् ची अष्टमांश मात्रा व ऽ यांत उरलेली ७/८ मात्रा येते. हेंच ॥ रा ऽ ऽ ऽ । ऽ ऽ ऽ म ॥ असें मानितात. रा ७ व म १ असें म्हटलें तर येथें 'म' हीच एक मात्रा जणूं झाली; मात्रा = मापनाचें साधन. म्हणजे मात्रा ही मर्जीनुसार केली जाते. करणदृष्टिनें हें सोपें, पण परंपरेच्या शास्त्रदृष्टिनें चुकीचें आहे.

म्हणून १ तालांगलघु = १ स्वरांगलघु हें ध्रुव–प्रमाणहि आतां नाहीं. एका तालांगलघुच्या मात्रा दोन मानाव्या, चार मानाव्या, इत्यादि प्रमाणें मानिलीं जातात, पण तीं अमुक एका नियमानुसार आहेत असें नाहीं. ४ विराम (४ × १/४ मात्रा) = १ तालांगलघु हें प्रमाण धरून आपण एक कोष्टक केलें तें दाखल्याखातर; त्याला तर्काधार, शास्त्राधार असा नाहीं. ती एक रूढि आहे, पण अशा इतरहि रूढी असूं शकतील. ॥ धागे । दिन । नगे । दिन ॥ हा कहरवा नामक एक ठेका; त्याच्या मात्रा कोणी ४ सांगतात तर कोणी ८. हें मानण्यावर आहे. यांतील अक्षरें हीं सर्व समान ऱ्हस्वत्वाचीं अक्षरें आहेत म्हणून तत्त्वतः या मात्रा आठ झाल्या. पण या मात्रा चारच, असें अट्टहासानें सांगणारेहि तालज्ञ आहेत. तीनतालाच्या मात्रा सोळा कीं आठ, हा शुष्कवादहि त्यांतलाच. हे मतभेद आहेत; व त्यांचें कारण असें कीं नव्या रूढ्यनुसार शास्त्रामध्यें तर्कशुद्ध फेरफार करण्याचें धाडस कोणी केलेंच नाहीं. आणि जुने ग्रंथ या कामीं उपयोगांत येत नाहींत. कारण त्यांमध्यें तालांचा (गणितरूपाचा) विचार आहे, ठेक्यांचा नाहीं.

सध्यां काय मानिलें जात आहे व त्यांत मतभेद कोणते व कां हें सांगितलें. जें मत त्यात्या संदर्भांत ठीक वाटेल तें तेव्हां तेथें आदरावें हें उत्तम. परंपरागत शास्त्र मानावयाचें तर तें याबाबतींत स्पष्ट आहे–वरील कहरव्याच्या मात्रा ध्रुवमार्गानें आठ. तीनतालाच्या सोळा. ४ विराम = १ मात्रा = १ तालांगलघु हा ध्रुवमार्गाचा हिशेब.

'समेवर धा हवा!' (म्हणजे ठेक्याची पहिली मात्रा खुल्या भरदार जोरयुक्त वर्णाची असावी) हा आग्रहहि त्यांतलाच. वरील विवरणांत स्पष्टच आहे कीं या रूढिला शास्त्राधार असा कांहीं नाहीं. भरा बोल बंद करितां येतो, जोरहि कमीजास्त करतां येतो, हें तर मान्यच आहे. तेव्हां 'समेवर धा' घेऊनहि कांहीं मोठी कार्यसिद्धि होते असें नव्हे. उलट या 'धा'ला, त्यावरील वर्णाला इतकें अवास्तव महत्त्व आलें आहे कीं त्यानें वर्ताव, शुद्धवाणी, रंजकता हें सर्वच भ्रष्ट होतें. समेवर 'धा' न घेतां 'ना' घेतला तर ठरलेला ठेका बदलेल एवढेंच. ताल तोच!

असे अदलबदल अनेक होऊं शकतात. कोणत्याहि घटकांच्या जडणघडणीचे अनेक प्रकार होऊं शकतात. त्यांचा समग्र विचार तो प्रस्तारविचार. अमुक इतके घटक (घटक-संख्या) दिलेले असले, व प्रत्येक 'प्रकारां'त (अवयवांत) त्यांपैकीं अमुक इतके घ्यावयाचे (हें 'अवयवमान') हें ठरलेलें असले तर एकूण प्रकार (प्रस्तारभेद, अवयवभेद, भेद, नष्टरूप, नष्ट) किती होतील (संख्या, संख्यान)? ते सर्व कसे मांडावे-जाणावे, म्हणजे प्रस्तार कसा करावा? तो सर्वच्या सर्व लिहिण्याला जागा (अध्वदेश) व म्हणण्याला वेळ (अध्वयोग) किती लागेल? प्रत्येक प्रकाराला क्रमांक (उद्दिष्ट, भेदांक) मिळेल कारण मांडणीची रीत ठरलेली आहे. तर क्रमांकावरुन रूप (उद्दिष्टावरुन नष्ट) किंवा माहीत असलेल्या रूपावरून क्रमांक (नष्टावरून उद्दिष्ट) कसें काढावें ? हें आपण स्थूलतः पाहिलें.

प्रत्येक प्रसंगांत कांहीं अटी असतात, मर्यादा घालून दिलेल्या असतात. त्या मर्यादा पाळून प्रस्तार करावयाचा व नष्टोद्दिष्ट काढावयाचें तर त्यात्या प्रसंगीं वेगवेगळे नियम, वेगवेगळी रीति वापरावी लागते. असे कांहीं नियम, कांहीं रीती आपण पाहिल्या, व कोठेंकोठें पर्यायरूपी वेगळ्या रीतीहि सांगितल्या-कारण कोठें एक रीति उपयुक्त तर कोठें दुसरी सोईची असें असतें. अवयवांत एका धर्मजातिलक्षणाचे घटक किती व दुसऱ्या धर्मजातिलक्षणाचे किती हें सहज सांगणारी 'मेरु' नामक आकृति व तिचे सूचिमेरु, सुमेरु, खंडमेरु, द्रुतमेरु-लघुमेरु-गुरुमेरु-संयोगमेरु इत्यादि प्रकार, आणि पताका, नाराची, पंक्ति, मत्स्य इत्यादि आकृतीहि आपण पाहिल्या. (त्यांत हेंहि दिसलें कीं पुस्तकांत जो 'खंडमेरु' म्हणून छापतात ती वस्तुतः 'पताका' असते, आणि ती सुधारून आपण मेरुच मांडला). अमुक क्रम इत्यादि मर्यादा पाळून होणारा प्रस्तार व त्यांतील नष्टोद्दिष्टें सहज काढण्यासाठीं असे मेरू कसे करावे व त्यांचा उपयोग कसा करावा हेंहि पाहिलें.

कोणत्याहि पुस्तकांत हा विषय एकत्र, साकल्यानें व स्पष्टीकरणासह तर्कयुक्त असा सांगितलेला नाहीं, म्हणून आपली मांडणी स्वतंत्रपणें करावी लागली. ज्या ज्या पुस्तकांत कांहीं प्रस्तारविचार आहे असे छंदग्रंथ, आयुर्वेदग्रंथ, बृहद्देशी-संगीतरत्नाकर-पारिजात-दर्पण-मकरंद-रागविबोध-वगैरे अधिक प्रसिद्ध व तालनृत्यविषयक कमी प्रसिद्ध असे ग्रंथ पाहून त्यांतील निवड करून संकलन, त्याच्या भरीला अंकपाश, लीलावती इत्यादि भारतीय ग्रंथ व मॅट्रिसेस्, पर्म्युटेशन्स, पार्टिशन् थियरी, कॉंबिनेटोरियल् ॲनॅलिसीस् या विषयांवरील पाश्चिमात्य ग्रंथ; आणि डिजिट्ल् कॉंप्यूटर प्रोग्रामिंग, एन्युमरेशन्, स्विचिंग् सर्किट् थियरी यांतील मूलतत्त्वांचा कांहीं भाग घेऊन, त्यांत स्वतःची भर घालून उदाहरणें मुद्दाम तयार करून, असा हा विषय मांडावा लागला. त्यामुळें प्रस्तारविचाराचें क्षेत्र कसें सर्वगामी व उपयुक्त आहे हें समजलें. अर्थात्, समग्र प्रस्तारनियम सांगणें शक्य झालें नाहीं.

लयांगांची जडणघडण, तालठेक्यांची बांधणी, स्वरक्रम, उच्चारमालिका इत्यादि घटकांचे अमुक अमुक अटी पाळून होणारे जुळणीप्रकार सर्वच्यासर्व आतां आपणांस कळूं शकतील. लयदार

व बेलय, सुरीला व बेसुरा, यांतील तारतम्य सांगतां येईल.* अमुक दोन वर्ताव हे एकाच मूळ स्वरूपाचे दोन पर्यायभेद आहेत कीं वेगवेगळेच आहेत, व साम्यभेद कोठें व कसा, हें कळेल. ताना, तालठेके, पलटे, कायदेछाट, हे तयार करतां येतील. पढन्त, बढन्तपढन्त व रागानुरूप–गीतानुरूप बढन्त ही साधेल. नवे छंद, नव्या चाली बांधण्याची एक रीतिहि आपल्या हातांत आली. ' विस्तार ' हातीं आला.

प्रस्तुत पुस्तकाचा परंपरगत तार्किक 'शास्त्र' भाग, 'आकर', हा आपण येथें आंवरता घेत आहोंत. दुर्दैवानें स्वरांगविवेचनाला त्यांत आपण केवळ स्पर्शच करूं शकलों. त्या त्रुटिची भरपाई ' स्वररागविचार ' पुस्तकानें होईल, पण तूर्त आहे त्यांत समाधान मानणें भाग आहे. हा जरी तर्क-भाग असला तरी क्रियाबद्ध–क्रियाधारित–प्रयोगक्षम असा तर्क तोच ग्राह्य, या तत्त्वानुसार तो आपण उदाहरणें वगैरे भरपूर घेऊन मांडला, आणि ' लयांगसाधना ' कशी करावी या क्रियात्मक पद्ध-तिचा आराखडाहि दोन भागांत मांडिला. हें पुस्तक वाचतांनां त्या त्या जागीं जो वाचक प्रत्यक्ष ' करून पाहील ', त्याचाच फायदा अधिक होईल.

परंतु केवळ क्रियाहीन तर्क हा भाकड, क्रियेशिवाय त्याचा उपयोग नाहीं. आकराची पूर्ति करणानेंच होणार, म्हणून करणभागाशिवाय या पुस्तकालाहि किंमत नाहीं. ' प्रत्यक्ष क्रिया कशी करावी ' हें सांगणारीं नोटेशन्पुस्तकें खूप आहेत, पण जी होते ती क्रिया कोणती, तिची पद्धति काय, ती जाणावी कशी, आणि तिच्यामध्यें आधीं सांगितलेलें ' शास्त्र ' कसें प्रकट होतें, हें पाहिलेंच पाहिजे. तें इतरत्र नाहीं. म्हणून तेवढा करणभागहि–खरें पाहतां करणतत्त्वाचाहि भाग–आतां कांहीं अंशीं नव्यानेंच पुढें येणार आहे. (त्यांतहि स्वरविचार स्थलाभावीं वर्ज्य आहे).

---

* लयमान–लयगतिमधील प्रमाणबद्धता जेवढी कमी तेवढा तो तो वर्ताव ' बेलय '. यांत स्वरनाद, उच्चनीचत्व, विराम, वर्णोच्चारांचें परस्पर ऱ्हस्वदीर्घत्व, त्यांमधील तुलनात्मक आघात–अनाघात, घोष–अघोष, जोरभार, खुलेबंदपणा, नादस्फोट अथवा मंदपणें नादवृद्धि–क्षय, इत्यादि नाना घटक विचारांत घेतले जातात, व भाषेमधील रूढ असलेल्या लघूपायांच्याहि मर्यादा उल्लंघिल्या कीं काय हेंहि पाहिलें जातें. याचें केवळ निदर्शन पृ. २०७–२०८ वर केलेंच.

अमुक अमुक उच्चत्वा–नीचत्वाचे तंतोतंत हवे तसेच स्वरनाद उमटले तर तो वर्ताव सुरीला, न पेक्षां बेसुरा; एवढेंच केवळ नाहीं तर त्या त्या नादांचें परस्पर ऱ्हस्वदीर्घत्वहि विचारांत घ्यावें लागतें.

येथील ' बेलय–बेसुरा ' या कल्पना शास्त्रोक्त व परंपरागतांच्या अभ्यासांतीलच आहेत; नव्या नाहींत. त्या आजकाल बहुजनांच्या जाणीवेंतून गेल्या आहेत; या शब्दांचा खोल अर्थ नष्ट होऊं पहात आहे.

यांतील बेलयपणाचें विवेचन 'गीतप्रबंधविचार' व बेसुरेपणाचें विवेचन 'स्वररागविचार' या पुस्तकांत होईल.

अमुक एक वाद्य हें तालवाद्य, व अमुक नव्हे, हें कशानें ठरतें; अशीं तालवाद्यें कोणतीं व त्यांत मुख्यत्वें प्रचारांत कोणतीं, ती कशीं असतात व कशीं वाजतात, हा 'तालवाद्यविवेक' आपण करूं.

'ठेका' म्हणून जो वर्णिला, त्याचे प्रघातांत किती प्रकार आहेत ते स्थूलतः पाहून त्यांची थोडीशी चिकित्सा करूं.

पण तालवाद्यांचें वादन हें केवळ ठेक्यानेंच संपत नाहीं, त्यांतहि विस्तारविलास भरपूर असतो. तो कोणता, कसा, कसा ठरवितात, त्याची मांडणी कशी, त्याला पद्धति आहे कीं नाहीं, हें आपण पाहूं. त्यासाठीं कांहीं गणिताच्या रीतिहि उपयुक्त म्हणून सांगूं.

हा झाला 'तालव्यवहार'. परंतु असें म्हणतात कीं कर्नाटकी संगीतांतील तालपद्धति व तालव्यवहार हीं इतर भारतीय संगीताहून फार वेगळीं आहेत व तींच खरोखर प्राचीन शास्त्रीय पद्धतिचीं-परंपरेचीं आहेत. या मताचाहि परामर्ष घेतला पाहिजे. म्हणून या मतांत खरेंखोटें, ग्राह्याग्राह्य पाहण्याच्या हेतुनें आपण परंपरेची व दाक्षिणात्य तालपद्धतिची ओळख करून घेऊं व 'आपल्या' व त्या पद्धतींत साम्यभेद कोणता-कसा तें बघूं.

तर्कभाग म्हणून जो हा पुस्तकाचा पूर्वार्ध, त्यांत सिद्धान्तमतें येतात. आणि यापुढचा जो उत्तरार्ध, त्यांत केवळ कृति येते. ही कृति त्या सिद्धांतमतांशीं किती सुसंगत आहे, विसंगति कोठें भासते व कशी आणि कां, सिध्दांतमतांनां त्याकारणानें किती व कोणती मुरड पडते आणि त्यायोगें आपलीं परंपरा कशी, किती व कोठें बदलली आहेसें दिसतें, हें पाहण्याचें काम, आणि परंपरेंत बदल आढळेल तर त्याचीं शक्य व संभाव्य कारणें अंदाजण्याचा खटाटोप, आपण 'तालविवेक' या भागांत करूं.

आणि अशा प्रकारें शेंवटीं आपल्या पदरीं काय पडलें याचा समारोप, 'उपसंहारानें' होईल. उपसंहारामध्यें कांहीं अनुत्तरित प्रश्नांचीहि चर्चा करावी लागेल; आणि अधिक विचाराची, संशोधनाची गरज कोठें आहे हेंहि दाखवावें लागेल.

येथें हा 'विष्कंभक' संपला. अस्पष्ट ठेविलेल्या व लांबणीवर टाकलेल्या मुद्यांचें कांहीं स्पष्टीकरण यांत आपण साधिलें व त्रोटक आढावा घेतला. उत्तरार्धाची सुरुवात तालवाद्यानें व्हावी हें उचित होईल.

१३. तालवाद्यविवेक

तालवाद्यांतील सरसनीरसता, किंवा आपल्या प्रस्तुत विषयापुरतेंच बोलावयाचें तर भारतीय संगीतांतील तालवाद्यांची कमीअधिक रंजक उपयुक्तता, ठरवावयाची तर प्रथम अशा वाद्यांत आपणास काय हवें आहे व तें किती प्रमाणांत हवें आहे हे ठरविलें पाहिजे. संगीतांतील स्वरांग व तालांग हीं अभेद्य असतात ही आपली निश्चित भूमिका प्रथमपासून सतत आहे. आतां ताल-वाद्यांत तालांग प्रमुख करावयाचें आहे; म्हणजे, जें स्वरांग तेथें अस्तित्वांत आहे असें गृहीतच धरलें आहे, तें तालांगाच्या मानानें फार कमी प्रमाणाचें ठेवावयाचें आहे. आणि अशा 'श्रम-विभागणी'च्या तत्त्वावर स्वरनादाच्या पार्श्वभूमिवर ध्वनिच्या साहाय्यानें कालखंड उभे करावयाचे आहेत. (स्वरमालिका सोडून) अक्षर–स्वर आणि व्यंजन,–कठोर व मृदुव्यंजन, आघाती–अना-घाती वर्ण, स्वरनाद थोडासाच कमीजास्त उंच करून उत्पन्न होणारे आंदोलनयुक्त वर्ण, अथवा ध्वनिची शक्ति कमीजास्त करून उत्पन्न होणारे गद्गद उच्चार, किंवा निव्वळ तुटक तुटक, 'लिहून दाखविण्यास अशक्य असे'[१] ध्वनि, यांपैकीं एका अथवा अनेक ध्वनिसाधनांनीं असे कालखंड निर्माण करितां येतात याचीहि आपण कल्पना घेतली आहेच.

अ, ओ इत्यादि तीं स्वराक्षरें, कचतटप इत्यादि तीं व्यंजनें. ठ, ड, घ, ण, ध, थ आदि व्यंजनें कठोर आणि न, ल, त, म, वगैरे मृदु असें आपण मानितों; पण हें कितपत शास्त्रशुद्ध आहे? संस्कृतमध्यें 'र' हें व्यंजन कठोर मानीत नाहींत; मराठींत तसेंच आहे असें नक्की सांगवत नाहीं. इतकेंच नव्हे तर स्वर कशास म्हणावें, व्यंजन कशाला म्हणावें, याबद्दलहि वेगवेगळ्या भाषांमध्यें वेगवेगळे आचारविचार आहेत. कठोर व्यंजन तरी कोणतें? "थांबा, हा आलोंच" आणि "झालाच पाहिजे" यांतील 'लो' या दीर्घाक्षरानंतर येणारा 'च' आणि 'ला' या दीर्घाक्षरानंतरचा 'च' यांची मृदुकठोरता सारखीच आहे काय? 'नानामामा, नानामामा' हे सर्वच मृदु, आकारान्त समान वर्ण असूनहि लय कां निर्माण होतो? आघाती व्यंजनाची कल्पना मानिली व तालांत आघातवर्णावर तालक्रिया सशब्द होते असें मानिलें, तर 'राधामाधव, राधामाधव, यांत आघात कोठें? रा वर कीं धा वर?[२] आंदोलनयुक्त वर्ण म्हणावा तर, हवाई हल्ल्याची सूचना देणारा जो भोंगा वाजतो तेवढें दीर्घ व तेवढें स्वराची उंची कमीजास्त होणारें नादरूप हें त्याप्रकारचें मानावें कीं नव्हे? कांहीं जणांच्या आवाजांत एक सूक्ष्म कंपन निश्चितपणें जाणवतें, तें आंदोलन मानावें काय? कांहींनीं दीर्घ आकार लावल्यावर तो, बाज्याच्या पेटीचा छिद्र पडलेला भाता मागेंपुढें हालवून जो स्वरनाद निघतो त्याप्रमाणें भासतो, तें काय मानावें?[३] हे व असेच तात्त्विक प्रश्न उद्भूत होतात, त्यांची थोडी अधिक ओळख या पुस्तकांत जागजागीं दिलेलीच आहे. सत्य असें आहे कीं अशा प्रश्नांचें शुद्ध भूमिकेवरुन, सत्तर्कानें व प्रयोगावर आधारिलेलें साग्रसमग्र उत्तर किंवा स्पष्टीकरणसुद्धां आज कोठेंहि उपलब्ध नाहीं; यंत्राच्या साहाय्यानें प्रत्येक ध्वनिचा संपूर्ण आराखडा–त्याच्या नादाचा $\frac{१}{१०००}$ सेकंदाइतक्या सूक्ष्म भागाचा टिकाव,

उच्चनीचता, त्यांतील वेगवेगळीं कंप-आंदोलनें, त्या प्रत्येकाची शक्ति,–मिळतो व त्याचें विश्लेषणहि होतें; परंतु त्या सर्वांचा एकूण परिणाम कानांवाटे मेंदूवर काय होतो, आणि त्यामुळें कोणत्या स्मृति जाग्रत होतात वा इतर चित्तमनोव्यापार होतात, व ते ते व्यापार व्यक्ति-समाज-काल-निरपेक्ष आहेत कीं नाहीं, याचा पूर्ण अभ्यास अजून व्हावयाचा आहे. शास्त्र या नांवानें मिरविणारे मानसशास्त्र, ध्वनिउच्चारशास्त्र, भाषाशास्त्र इत्यादि विचार आहेत त्यांत हे प्रश्न पार सोडविले असें सांगणारीं भाराभर पुस्तकेंहि आहेत; पण शब्द म्हणजे अर्थ नव्हे व कल्पनांचा डोलारा म्हणजे शास्त्र नव्हे [४].

लयनिर्मिति ध्वनिक्रियेनें करावयाची असें म्हटल्यावर या सर्व प्रश्नांस तोंड द्यावयास हवेंच; तें तर शक्य नाहीं, म्हणून आपलें अज्ञान स्पष्टपणें जाणीवेंत ठेवूनच इतर विधानें करावींत हें उत्तम. तेव्हां तालवाद्याकडून आपल्या अपेक्षा अमुक अमुक असें जें म्हटलें, तें केवळ रूढार्थानें, परमार्थानें नव्हे; आणि तो रूढार्थहि आपल्याला ज्या ज्या भाषांचें वळण व संस्कारोत्पन्न संवयी आहेत त्यांच्याच संदर्भांत घ्यावयाचा, एवढें प्रथम ठरवूं. [५]

तेव्हां असें म्हणूं : तालवाद्यांत आपणास थोडा स्वरनाद, म्हणजे कांहीं काळ टिकणारा–पण फार काळ नव्हे— निश्चित उंचीचा नाद, हवा, तो थोडा कमी अधिक उंच— पण फार नव्हे— सहज करण्याची सोय हवी; त्यांतून आपणांस असे वर्ण सहज काढतां यावेत कीं ज्यांस आपण आपल्या संस्कारामुळें आघाती–अनाघाती–स्वरव्यंजनें म्हणतों. त्यांतून पाहिजे तर तुटक ध्वनिहि निर्माण करितां यावा. ध्वनिला आंदोलनहि देतां यावें आणि त्याची शक्ति कमीअधिक करितां यावी. हें सर्व, वादनक्रिया चालू असतांनांच करितां यावें. जेवढा हा आवांका अधिक, त्याची सुलभता अधिक, तेवढें तें तालवाद्य अधिक उपयुक्त व रंजक असें आपण म्हणूं; आणि शिवाय आपल्या संगीताच्या एकंदर पद्धतिच्या य व्यवहारांच्या दृष्टिनें, तें वाद्य एका माणसाला इकडून तिकडे नेण्यास व वाजवावयास सुलभहि हवें — या अटीनुसार मोठीं वाद्यें, गुंतागुंतीच्या रचनेचीं उपकरणें व यंत्रें हीं आपोआपच बाद होतात. [६]

या कसोटीवर श्रेष्ठकनिष्ठता ठरवावयाची ती प्रघातांतील एकूण वाद्यें घेऊन, हें नव्हे–तें नव्हे–हें अधिक बरें, असा विचार करून ठरविणें जास्त योग्य ठरेल, नपेक्षां पूर्वग्रहाचा दोष पदरीं येईल.

पहिलें तें ‘ मुखवाद्य ’, पण तें येथें विचारांत घ्यावयाचें नाहीं, कारण त्याकडे गायनाची सर्वच क्रिया सोंपविलेली आहे. टाळी वरील कसोटीला उतरतच नाहीं; म्हणून तीहि वर्ज्य. म्हणून मानवी शरीराव्यतिरिक्त ‘ भांडीं ’ पहावयास हवीं.

अशा प्रगत वाद्यांचे प्रकार चार : तत, ज्यांमध्यें तार, तांत इत्यादि ताणलेली असते तीं; वितत किंवा अवनद्ध, ज्यांमध्यें ताणलेला पृष्ठभाग असतो तीं;–पातळ चामडें ताणलें असल्यास चर्मवाद्य असेंहि म्हणतात; –घन म्हणजे वाजविण्यास सोयीस्कर असे एक अथवा अनेक घन-पदार्थ आणि सुषिर म्हणजे पोकळ, ज्यांत फुंकर घालून ध्वनि काढावयाचा. हें वर्गीकरण विज्ञानमान्य व जगभर आहे. या वाद्यांत कांहीं निव्वळ स्वरप्रधान, कांहीं निव्वळ आघातप्रधान व

कांहीं दुहेरी उपयोगाचीं असणार. अर्थात् लय सुटणार नाहीं हें सर्वांतच आहे. तेव्हां आपणांस निव्वळ तालाघातप्रधान वाद्यें व रंजक तालप्रधान वाद्यें निवडावयाचीं आहेत.

घनवाद्यें तुटक आवाज निर्माण करितात. उदाहरणार्थ करताल, चिपळ्या, टाळ, झांजा, घंटा, तास [७] म्हणजे ठोकळ्यानें बडवावयाचा पितळ इत्यादि मिश्रधातुचा गोल तुकडा; पाश्चिमात्यांतून उचललेला ट्रायांगल् नांवाचा धातुच्या सळईचा तशाच सळईनें वाजविण्याचा त्रिकोण, इत्यादि. यांचेच प्रगत प्रकार काष्ठतरंग, नलिकातरंग, जलतरंग [८], घुंगरूं, चाळ इत्यादि आहेत, त्यांत स्वरोत्पादनाची सोय असली तरी नाद तुटकच येतो; बरें, तुटक म्हणावा तर, करताल सोडून या सर्व वाद्यांचा ध्वनि कांहींकाल टिकतो–त्याला 'आंस' असते, किंबहुना आंस असावी अशीच त्यांची रचना आहे. म्हणजे, एकंदर अखंड नादाच्या पार्श्वभूमिवर तुटक आघात स्पष्ट उठून दिसावे असाच परिणाम होतो. म्हणून हीं वाद्यें तालाघातप्रधानच होत.

याउलट सुषिर वाद्यें–शंख, शिंग, कर्णा, तुतारी, सनई, पांवा, अल्गूज, पाश्चिमात्यांकडून घेतलेली बिगुल (ब्यूगल्), ट्रंपेट, बसून, ओबोए, क्लारिनेट्, फ्लूट, बाजाची हातपेटी–पायपेटी, रीड् ऑर्गन् [९] इत्यादि, हीं मुख्यत: स्वरप्रधान आहेत. शंख, शिंग, कर्णा, तुतारी, बिगुल, यांत स्वरांदोलन होतें, कांहीं तुटक आवाजहि निघतात, पण तज्जन्य लय अल्पकालिकच असतो. बांसरी, सनई, पांवा, अल्गूज, ट्रंपेट्, बसून्, ओबोए, क्लारिनेट्, फ्लूट, बाजाची पेटी, रीड् ऑर्गन्, यांत तुटक आवाज व नियमित लयाचे आघातयुक्त कालखंड करितां आले तरी मुख्य प्रयत्न व भर स्वरनिर्मिति आणि तींतून लयतालनिर्मिति यांवर असतो. बिसमिल्लाबंधूंची सनई आज लोकप्रिय आहे आणि तींत ते "<u>ना</u>सासासासासासासा, <u>प</u>सासासासासासासा, <u>पनाना</u>नानानानाना, नारारारारारारारा" अशा तऱ्हेचे 'झाल्या'च्या अंगाचे प्रकार करितात हें खरें, पण ते सतत नव्हेत, वैचित्र्यादाखल. असेच प्रकार 'तयारी'चे पेटीवादक करितात; पण सर्वोत्तम पेटीवादक म्हणून देशभर मान्य असलेले कै. गोविंदराव टेंबे, श्री. विठ्ठलराव कोरगांवकर, कै. शंकर कपिलेश्वरी, वशीरखां वगैरे जण या भानगडींत न पडतां पेटी हें स्वरवाद्य, त्यांतून स्वरांगाचेंच नर्तन दाखवावें हेंच उद्दिष्ट, असें मानितात. म्हणून यांतलें कोणतेंहि तालवाद्य नव्हे.

तंतुवाद्यांत सारंगी तर मुख्यतः स्वरांगप्रधान [१०]; तींत दाणेदार सपाट तानसुद्धां नीट निघणें अवघड. ही सारंगीसुद्धां पै. बुंदेखां बीनाप्रमाणें सुट्या स्वरांनीं वाजवूं शकत, पण असे फारच थोडे, आणि त्यांनींहि ती कला स्वतंत्र कष्टांनीं साध्य केली; इतकें असूनहि मोठ्या स्वरक्षेत्रांतील स्वरनर्तन हाच उद्देश होता. कोका वगैरे सारंगीचेच प्रकार. दिलरुबा, ताऊस [११] इत्यादि, गज आणि पडदे यांच्या साहाय्यानें वाजविण्याचीं जीं तंतुवाद्यें, त्यांमध्यें पडद्यांमुळें सुटे वर्ण निघण्याची सुलभता असल्यामुळें तीं सारंगी व सतार या दोहोंमध्यें पडतात, तेव्हां त्या दोहोंचाच विचार केला तरी पुरेल, वेगळा असा या वाद्यांचा विचार नको. नानातऱ्हेच्या पडद्यांच्या व छेड करिण्याच्या वीणा म्हणजे बीन [१२], सुरबहार [१३], सूरशृंगार [१४], कछवा [१५], रब्बाब [१६], इत्यादिक वाजविणारे कलावन्त मोठ्या अभिमानानें सांगतात कीं आमच्या 'साज़ां'त

तालांग अंतर्भूतच आहे. हें अगदीं खरें, पण अर्धसत्यच; कारण ध्वनि तुटक असतो, तो आंस-पूर्ण व लयबद्ध असतो, त्यांत तालाचे दहाहि प्राण दाखवितां येतात हें सर्व खरें; पण मूळ उद्दिष्ट 'गत' हें असतें; म्हणजे स्वरांगाकडे जास्त लक्ष असून एकंदर स्वरक्षेत्रहि मोठें (तीन सप्तकांचें) असतें. तेव्हां असें म्हणावें लागतें कीं, हीं तंतुवाद्यें तालांग आणि स्वरांग या दोहोंसहि उपयुक्त असलीं तरी तीं मुख्यत्वेंकरून स्वरप्रधान होत, व त्यांत तालांग हें दुय्यम ठरतें. या वाद्यांत जो 'झ़ाला' म्हणून वादन–अलंकार आहे तो केवळ तालांगप्रधान खरा, परंतु त्याचें एकंदर वादनांतील स्थान मुख्य नव्हेच. छेडिण्याचीं व पडदे नसलेलीं जीं तंतुवाद्यें, जशीं गोटुवाद्यम् किंवा विचित्रवीन अथवा बट्टावीन किंवा 'स्वरप्रकाशवीणा'[१७], रबाब[१८], सरोद[१९], स्वरमंडल[२०], सन्तूर, कानून[२१], वगैरे; हीं तर स्वरांग मुख्य करिण्यासाठींच आहेत; एकतारी-दोतारी[२२], तुणतुणें हीं मात्र केवळ तालांगप्रधान होत. राहिले तंबोरा व त्याचीच 'संक्षिप्त आवृत्ति' सूरसोटा[२३].

तंबोरा हें वाद्य स्वराधार व स्वरभरणा यांसाठींच वापरिलें जातें; ताल हा त्यांत उद्देश नसतो. मात्र तंबोऱ्याच्या तारा लयबद्ध अशा छेडिल्या नाहींत तर इष्टपरिणाम साध्य होत नाहीं, 'गडबडझ़ाला' नांवाचा गोंगाटच वाटतो, हेंहि सर्वश्रुतच आहे. 'आंस' म्हणजे स्वरनाद कांहीं काळ टिकण्याचा धर्म, व 'गाज़' म्हणजे त्या नादाचा घुमारा[२४], हे भरपूर असावे, त्याच-प्रमाणें इष्ट असे त्या मूळ मुख्य नादांतून निघणारे अंतर्नादहि पुष्कळ व स्पष्ट व टिकाऊ असावे, अशा धोरणानेंच तंबोऱ्याची रचना उत्क्रान्त झालेली आहे असें वाटतें. म्हणून एकच एक अखंड अशी सुसंवादी आधारनादांची पार्श्वभूमि निर्माण करणें[२५] एवढेंच कार्य तंबोऱ्याकडून अपेक्षित आहे. येथें एक उद्बोधक हकीकत उद्धृत करणें बरें होईल. ती केवळ दन्तकथा नव्हे हें स्पष्टच आहे.

बाळकृष्णबुवा इचलकरंजीकर म्हणून जे महान् गायक सुमारें पन्नास एक वर्षांपूर्वीपर्यंत हयात होते (मृत्यु १९२६), त्यांनीं आपल्या आत्मचरित्रांत स्वतः आठवण लिहून ठेविली आहे कीं, त्यांचे कोणी समकालीन परंतु वय–अधिकार यांत ज्येष्ठ असे एक कर्नाटकी गायक त्यांस सांगत कीं, ज्या अंगाचा ताल असेल त्या अंगानें तंबोरा छेडावा. [तंबोऱ्याच्या तारा चार. त्या १ प़, २ सा, ३ सा, ४ स़ा अथवा १ म़, २, सा, ३ सा, ४ सा अशा (तंबोरा आपणांकडे भोंपळा होईल असा धरिल्यास डावीकडून उजवीकडे अशा क्रमवारीनें) लावितात. पण या गृहस्थांचें म्हणणें असें कीं अष्टमात्रिक आवर्तनासाठीं ॥ १ प़ २ सा ३ सा ४ स़ा)(१ प २ सा ३ सा ४ स़ा ॥ अशा तारा छेडाव्या; पण दहा मात्रांचा, ५–५ मात्रांच्या दोन खंडांचा, ताल असल्यास ॥ १ प़ २ सा)(१ प़ २ सा ३ सा)(४ सा १ प़)(२ सा ३ सा ४ स़ा ॥ अशा तारा छेडाव्या, इत्यादि]. बाळकृष्णबोवा लिहितात कीं 'असा तंबोरा आम्ही कधीं वाजविला नाहीं व वाजविलेला ऐकिलाहि नाहीं.'–अशा तऱ्हेचा प्रयोग स्वतः प्रस्तुत लेखकानें केला व इतरांकडूनहि करविला, आणि तशा अंगांनीं तारा छेडिण्याची कोणासच संवय नसल्यामुळें चूक होऊं नये म्हणून आपोआप तशा तारा छेडिल्या जाण्याची एक यांत्रिक रचनाहि उपयोजिली[२६], पण प्रयोगांअन्तीं असें दिसलें कीं, पहिल्या व चौथ्या (प़, किंवा म़, आणि सा) या तारांना जो सर्वाधिक आंस–गाज असतो तो या पद्धतिमध्यें जातो, इतकेंच नव्हे तर त्यामुळें या तारांचे अन्तर्नादहि इष्टपरिणाम देत नाहींत.

तेव्हां तात्पर्य असें कीं, आंस–गाज़ भरपूर असल्यामुळें तुटक आवाजाचे कालखंड निर्माण होणें मुष्किल व प सा, (म सा), सा सा हीं अंतर्नादयुक्त स्वरांतरें मोठीं म्हणून तंबोरा हें तालवाद्य होत नाहीं.

व्हायोलिन् किंवा 'फिड्ल्' हें वाद्य पाश्चिमात्यांकडून आपण घेतलें खरें [२७], परंतु प्रस्तुत लेखकाचें निर्भीड मत असें आहे कीं या वाद्याचा स्वरधर्म काय तें महाराष्ट्रांतील पार्सी–किरिस्तांव यांच्याशिवाय कोणी जाणिलेंच नाहीं; पण ते लोक त्यावर बहुतांशीं पाश्चिमात्यच संगीत वाजवितात. उंच अखंड खणखणीत स्वर हा व्हायोलिन्‌चा मूलभूत नादधर्म; पण आपल्याकडे जो त्याचा आवाज ऐकूं येतो तो भोंगा, मुळमुळीत, जरा खालच्या पट्टींतला. त्यांतहि आपले वादक बोटांनीं स्यांवस्यांव करुन, गज़ 'मारून' अथवा तोकडा फिरवून, अत्यंत तुटक घर्षण-युक्त आवाज काढून, तबल्याचीं तालांगें दाखवितात. तुटक आवाज काढण्याचीहि व्हायोलिन् मध्यें सोय आहे पण तिला शिस्त आहे, तींत गज़ 'घांसत' नाहींत; ती शिस्त महाराष्ट्रांतील पार्सी–किरिस्तांवांशिवाय बहुसंख्य इतरांनीं उचलिलीच नाहीं [२८]. दाक्षिणात्यांनीं मात्र त्या वाद्याचा धर्म जाणिला; चौडय्या, नायुडू वगैरेंच्या तोडीचे वादक आपल्याकडे अजून झाले नाहींत. तें असो; हा मुद्दा हा कीं खणखणीत सुरेल उंच पट्टींतील कर्णभेदक तरी सुखकारक अशा नादांत हवा तेवढा अखंडपणा वा स्वराचा तुटकपणा, आंदोलन–कंपादि नाना अलंकार हीं स्वरांगेंच व्हायोलिन्‌चीं; तें तालवाद्य नव्हे.

वाद्यांत स्वरांचे सूक्ष्मसुद्धां चढउतार करण्याची सुलभता जेवढी अधिक तेवढें तें वाद्य स्वरांगप्रधान, स्वरक्षेत्र मोठें असल्यास प्रामुख्यानें स्वरप्रधान; तुटक आवाज निघण्याची सुलभता जेवढी अधिक तेवढें तें वाद्य तालाघातप्रधान, त्या आवाजांचें स्वरक्षेत्र लहान असल्यास प्रामुख्यानें तालप्रधान; या कसोटीवर आतांपर्यंत पाहिलेल्या वाद्यांपैकीं जीं उतरतात तीं फक्त एकतारी–दोतारी, तुणतुणें व घनवाद्यें. पण एकतारी–तुणतुण्यांमध्यें तालांचीं अंगें दाखविण्याची सुलभता नाहीं [२९], म्हणून तीं कनिष्ठ. घनवाद्यांत ही सुलभता नसून शिवाय वर्णभेदहि स्पष्ट नाहीं, म्हणून तींहि कनिष्ठच. अतएव, आतांपर्यंत पाहिलेलें एकहि वाद्य हें आदर्श तालवाद्य नव्हे. बीन–सतार वगैरेंबद्दल जो अपवाद, तो सांगितलाच.

आतां अवनद्ध वाद्यें पाहूं. हीं बहुतेक चर्मवाद्यें होत. येथें प्रतवारीसाठीं कसोटी ही लावूं कीं आंस चांगली असावी पण कांहीं मर्यादेबाहेर नको, गाज़ किंवा घुमाराहि प्रमाणांतच असावा, आणि थोडेसें स्वरक्षेत्रहि असावें.

डफ, ढोलकी, ढोल, ताशा, नगारा–चौघडा, संबळ, टिमकी, खंजिरी, कुडमुडें, डमरू मृदंग म्हणजेच पखवाज़, खोल, घट, तबलाजोडी, हीं सध्यां प्रचलित अवनद्ध वाद्यें होत. टिमकी–कुडमुडें–डमरू [३०] यांचा नाद क्षुद्र, त्यांत द्रुतापेक्षां संथ लयप्रकार दाखविणें कठिण, म्हणून त्यांचा विचार नको. डफ, ताशा, संबळ यांचा आवाज खणखणीत पण आंस कमी. नगारा–चौघडा [३१] व ढोल यांचा गाज़ फारच मोठा, आंस भरपूर, पण ती कमीजास्त करण्याची सुलभता नाहीं, आणि आकार अवजड. ढोलकीचा गाज़ प्रमाणशीर असा मोठा, पण स्वरनादाच्या दृष्टिनें कमतरता वाटते [३२]. उरले मृदंग (पखवाज), खोल, घट आणि तबलाजोडी.

खोल हें वाद्य आपणांकडे फारसें आढळत नाहीं. परंतु 'नाळ' किंवा 'नाळी' हा ग्रामीण प्रकार तसा आहे. हा एक मृदंगच असतो, परंतु त्याच्या एका बाजूचा व्यास दुसरीपेक्षां फारच लहान असतो. त्यामुळें मोठ्या व्यासाच्या बाजूकडे जो नाद निघतो त्याच्या तारसप्तकांतील नाद दुसऱ्या लहान बाजूकडे निघतो, आणि या दुसऱ्या नादाला आंस भरपूर असली तरी गाज़ (घुमारा) फारच कमी असतो. (लावणीबाजासाठीं वापरिण्यांत येणाऱ्या तबलाजोडीमध्यें असे नाद असतात). बंगाल्यांत हें वाद्य सर्वत्र आढळतें; तें गळ्यांत असें अडकावितात कीं त्याची कोठी आडवी न राहतां तिरपी रहावी; लहान बाजू जरा वर यावी व तिच्यावर बोटांनीं बोल काढितां यावेत. हें एक फारच नादमधुर वाद्य आहे, परंतु आपल्या चर्चेंत त्याचा समावेश पखवाज़ांतच होईल. (आपल्याकडे कोणी या वाद्याला 'नाळ' म्हणतात. नाळेचा उपयोग भजनी मंडळींतच अधिक आहे).

घट हें वाद्य आपणांकडे घडा अथवा मडकें याच नांवानें आहे व तें प्रतिष्ठित समजत नाहींत. दक्षिणेकडे मात्र 'घटम्' फारच लोकप्रिय आहे, मडक्याच्या तोंडावरील तळहाताच्या क्रियेनें खालचे स्वरनाद, घोषयुक्त नाद, गद्गद वर्ण इत्यादि दाखवितां येतात व त्यांत स्वराचा थोडासा चढउतारहि करितां येतो; तर मडक्याच्या अंगावर नानाठिकाणीं बोटांचे नानाविध आघात करून तुटक वर्णोचार उत्पन्न करितां येतात. या वाद्याला आंस व गाज़ कमी आहे तरीहि तें फारच रंजवूं शकतें. (खरें पाहतां हें वाद्य अर्धघन व अर्धसुषिर अशा जातीचें म्हटलें पाहिजे).

मृदंग हें वाद्य अतिप्राचीन आहे. त्याला आकारमानानुसार मर्दल, मुरज, अंकिक वगैरे नांवें होतीं. प्राथमिक वाद्यें मातीचीं असत म्हणून मृद् + अंग = मृदंग असें नांव पडलें असा कोणी तर्क करितात त्याला आधार नाहीं असें नाहीं, पण त्याची कोठी लांकडाची असे असेंहि आहे. बाजूचें चामडें इष्ट तो उंचीचा स्वरनाद काढिण्यासाठीं मध्यें वजनदार करावें लागतें, तें काम वस्त्रगाळ माती, तूप व गोमय आणि धान्याचें तूस यांच्या मिश्रणानें साधीत, त्यामुळें मृद्–अंग हें नांव आलें असल्यास नकळे [33]. हल्लीं एका बाजूस जड शाईची पुटें देऊन एक वजनदार चकती केलेली असते व दुसऱ्या बाजूस आटा भरवितात (म्हणजे कणीक हवी तेवढी जाड अशी लिंपतात). पखवाज़ म्हणजेच मृदंग, फरक नाहीं. परवांपरवांपर्यंतचे सर्व तालज्ञ हे दोन्ही शब्द समा नार्थकच मानीत. पखवाज़ हें 'पुष्करवाद्य' या शब्दाचें अपभ्रंशरूप आहे, आणि पुष्करवाद्य हें नांव कां पडलें याची कहाणीहि प्राचीन ग्रंथांत आहे. कहाणीस महत्त्व नाहीं तर ती प्राचीन आहे याला आहे. पुष्कर म्हणजे तळें; तळ्यांतील लहानमोठ्या कमलपत्रांवर पावसाचे लहानमोठे थेंब कमीअधिक जोरानें पडल्यामुळें उत्पन्न झालेल्या नादध्वनींवरून या वाद्यांची कल्पना सुचली व म्हणून त्यांना 'पुष्करवाद्यें' नांव पडलें असें ग्रंथांत आहे. हल्लीं कोणी सांगतात कीं पखावज, पखाओज हेच उच्चार बरोबर आहेत व पखवाज हें चूक आहे. याला कांहींहि आधार नाहीं. प्रस्तुत लेखकानें पखवाज हा उच्चार गेल्या पंचवीस वर्षांआधीं उत्तरहिंदुस्तानांतसुद्धां ऐकिला नव्हता. (तंबोऱ्याचा किंवा तंबूऱ्याचाहि 'तानपुरा' केला तो अलीकडेच; सनईची हल्लीं 'शहनाई' झाली आहे; चक्करदार अथवा चक्रदारचें 'चक्रधार' असें अर्थशून्य 'शुद्धी-

करण ' झालें आहे [३४]). कोणी सांगतात कीं मृदंग छोटा व पखवाज मोठा; तेंहि खरें नाहीं; विविध आकाराचे व आकारमानाचे पखवाज असतात. कोणी म्हणतात कीं दाक्षिणात्यांचा 'मृदंगम्' तोच काय तो एक मृदंग, इतर सर्व पखवाज़–पखाओज़. यालाहि कांही आधार नाहीं. मूळ वाद्य एकच. कांहीं आकारभेद व त्यानुसार वर्णभेद झाले म्हणजे वाद्य अजीबात वेगळें होत नाहीं; 'म्हाराची' खणखणीत तीहि वाजंत्रीच आणि 'न्हाव्या–गुरवांची' तीहि वाजंत्रीच [३५].

तबला म्हणजे तबलाजोडी. यांत भांडीं दोन, एक तो डग्गा, अथवा सामान्यतः डाव्या हातानें वाजवावयाचा म्हणून 'बायां' (बाहिया) अथवा आकारमानानें मोठा म्हणून 'नर'; दुसरा तो तबला, अथवा उजव्या हातानें वाजवावयाचा म्हणून 'दैना' (दहिना) किंवा 'दायां' अथवा लहान म्हणून 'मादी.'. नरमादी, बायांदायां, किंवा तबलाडग्गा यांचें सामुदायिक म्हणजे जोडीचें नांव तबलाच. बाह्याला लुक्कड किंवा नुक्कड असेंहि कोठें कोठें म्हणतात.

'दर्दुर', 'ऊर्ध्वक' आणि 'आलिंग्य' अशीं उभीं ठेवून वाजविण्याचीं अवनद्ध पुष्करवाद्यें प्राचीन काळीं होतीं. अर्थात् तबला या वाद्याला भारतांत पूर्वी प्राथमिक अवस्थेंतील असेंहि अस्तित्व नव्हतें असें मानिण्याचें कारण नाहीं व तसें मानिणें चूक होईल. मात्र 'अल् तब्ल्' हें साधारण नांव [३६] नानातऱ्हेच्या अवनद्ध वाद्यांस आरबी भाषेंत होतें हेंहि सत्य आहे, तबला या नांवाशीं जुळणारें मूळ वर्णोच्चाररूप आपणांकडचें नाहीं. पण उलट, तबल्यामधून वर्ण उमटविण्यासाठीं ज्या हस्तक्रिया करावयाच्या त्यांचें वर्णन आपल्याकडे पूर्वीच सविस्तर ग्रंथगत आहे [३७], तर आरबी–तुर्की तब्ल्वाद्यें हीं काठ्यांनीं बडविण्याचीं, उंट–घोडे–गाढवें वगैरेंवर लादण्याची वगैरे होतीं, हातांनीं वाजविण्याचीं नव्हतीं. तेव्हां तब्ला हें वाद्य जसेंच्यातसेंच पर-देशांतून आलें असें खास नव्हे. मूळच्या कांहीं वाद्यांमध्यें हळूहळू इष्ट त्या सुधारणा होतहोत तबलाजोडीला आजचें रूप मिळालें असावें, या कामीं आरबी–तुर्क–ईरानी–पठान–मुघल् इत्यादि संस्कृतींमधून वाढलेल्या लोकांचाहि हातभार लागला असावा आणि त्यांच्याकडील तब्ल् हें नांव त्या वाद्यास मिळालें असावें, असा प्रस्तुत लेखकाचा तर्क आहे. मात्र या वाद्याच्या एकाएकीं झालेल्या उत्पत्तिबद्दल ज्या अनेक दंतकथा प्रसृत आहेत त्यांतली एकहि, काडीचाहि निःसंदेह आधार नसल्यामुळें, लेखक मान्य करूं शकत नाहीं [३८]. असो.

पखवाज़ाचा गाज़ तबल्याहून मोठा असतो, त्यामुळें व 'थाप' मारण्याच्या [३९] क्रिये-मुळें त्यांतून निघणारे वर्णहि वजनदार म्हणजे भारदस्त वाटतात. (दस्त् म्हणजे हात). वर्णांत वैविध्यहि अधिक असतें; इतकें कीं, सोळासोळा चरणांचे छन्दोबद्ध दंड तोंडानें म्हणून त्यांचेच वर्णोच्चार जणूं भासतील अशा तऱ्हेनें बोल काढून वादन करणारे अनेक मृदंगवादक प्रस्तुत लेखकानें ऐकिले आहेत व वाचकांपैकींहि कित्येकांनीं ऐकिले असतील [४०]. मात्र प्राचीनकाळीं पाटाक्षरें खो, णा, ति, कं, दं, चं, थं, थुं, ज, ग, ल, र इत्यादि होतीं तशीं तीं हल्लीं मानीत नाहींत. ध, क, ग, त, ट, न, थ, तत्, धित्, थुं, न, हीं मुख्य पाटाक्षरें व त्यांपासून उत्पन्न झालेलीं ता, तान्, का, डा, लां, गा, दीं, तीं, म, ना, रा, तिट, किट, त्रक, धीं, घी, गी, घु, धु, थों, तरान्, कुडान्, धेऽत् इत्यादि वर्णाक्षरें पखवाजाचीं मानितात; व त्यांमध्यें धकार हा मुख्य समजला

जातो. 'मृदंगवादने वर्णा बहवः कल्पिता बुधैः, सर्वेषामपि तेषां तु मुख्यो 'ध' स्तु प्रकीर्तितः।' पण हे वर्ण 'भासमान् होणारे,' संकेतात्मक आहेत. प्राचीन यादींमध्यें धकार नाहीं.

तबल्याचा गाज़ पखवाज़ाच्याहून कमी असतो, वर्णांमध्यें वैविध्य कमी भासतें, व ते वर्ण मृदंगाच्या मानिलेल्या पाटाक्षरांहून कमी भारदस्त वाटतात. हे वर्ण क, ग, घ, त, द, ध, न, ट आणि र यांपासून बनलेले आहेत, जसे धा, धी, धीं, ना, ता, तीं, ती, तुन्, गी, गे, (ग), ते (त), टे (ट), घि, घे (घ), घीं, तत्, त्रक, त्रक्क्डान्, ध्र्डान्, तड़ान्, इत्यादि, असें मानिलें जातें. 'तबल्याचा बाज झनाना, पखवाजाचा मर्दाना' असेंहि दाखल्यासाठीं सांगतात. तें कांहीं असो; मृदंगवादनाचा भारदस्त गंभीरपणा व त्यांत लागणारी विद्या यांचा नादप्रत्यय सहज येतो, तर तबल्यांत रंजक तालनर्तन आणि सुबक नादविलास हे अधिक जाणवतात एवढें पटण्यासारखें आहे. म्हणून या दोहोंत अमुक श्रेष्ठ असा वाद होण्याचें कारण नाहीं. पखवाजवादनांत परंपरागत शिस्त अधिक आहे हें मात्र खरें. हल्लीं पखवाजवादन फारच कमी ऐकूं येतें त्याचीं कारणें थोड्या विचारानें आतां सहज उमगतील.

या दोन्ही वाद्यांत, प्रथम स्वर मिळविणें अतिमहत्त्वाचें आहे. तबल्याचा स्वर 'अमुक (उंचीच्या) पट्टींत 'मिळविणें' म्हणजे काय हें सर्वांस माहीतच आहे; त्याचप्रमाणें तबल्याच्या मध्यांतून (शाईवरून), बाजूबाजूंनीं (मैदानावरून) व कांठावरून, किनारीवरून, (चाटेवरून अथवा चाटीवरून) जे स्वरनाद मिळणार तेहि सर्वबाजूंनीं समान आणि परस्परांशीं समप्रमाण-संबद्ध करावयाचे असतात हेंहि बहुतेकांस माहीतच आहे. मात्र डग्ग्यासहि नेमका स्वरनाद असावा व तो तबल्याच्या स्वरनादाच्या खर्जांत असावा याचा अनुभव हल्लीं कमी येत असल्यामुळें तें पथ्य आजकाल सर्वांस जाणीवेंत नसतें. किंबहुना हें पाळलें जातच नाहीं. पखवाजाच्या आटा भरविण्याच्या क्रियेचा तर तो नियमच आहे.

तात्पर्य, हीं 'ठोकाठोक' करण्याचीं भांडीं [४१] नव्हेत; त्यांना 'स्वरवाद्य' या सदरांत घालितां येत नसलें तरी तीं किंचित्काल एका नेमक्या उंचीचा स्वरनाद देणारीं वाद्यें आहेत इतकेंच नव्हे तर कांहीं हस्तक्रियांनीं तो स्वरनाद दोनतीन पूर्णस्वरांतरांनीं—इतका, वादन चालू असतांच, मीडेनें, चढवितां येतो, व तसा तो चढविणें हें वादनांतील एक पथ्यच आहे [४२]; शिवाय या वाद्यांच्या स्वरांमध्यें दोनतीन अंतर्नादहि ऐकूं येतात. म्हणून हीं दोन वाद्यें हल्लीं श्रेष्ठ तालवाद्यें म्हणून गणिलीं जातात व तें योग्यच आहे.

त्यामुळें हीं वाद्यें स्वतंत्रपणें तालवादन करिण्यास व तालाची 'साथ' [४३] देण्यास, अशा दोन्ही प्रकारांनीं उपकारक आहेत. साथ करावयाची असल्यास, मुख्य गायकवादकाचा जो आधारस्वरनाद, त्याच स्वरनादांत तीं मिळवावयाचीं असतात. हातीं असलेलें वाद्य जर गायक-वादकाच्या स्वरनादांत मिळणाऱ्या स्वरांत मिळूं शकत नसलें तर अनिवार्य पक्ष म्हणून त्या स्वरनादाच्या मध्यम अथवा पंचमस्वरांत तें मिळवितात. परंतु हल्लीं बहुधा असें दिसतें कीं पुरुष गायकाच्या आधारस्वरनादाच्या टीपेंत तबल्याचा स्वरनाद असतो; 'मर्दाना' (पुरुषी आवाजांत मिळेल असा, रूंद व्यासाचा) तबला बाजारांत सामान्यतः मिळतच नाहीं. पण त्यामुळें मुख्य

स्वरक्रियेपेक्षां तबल्याच्या टणत्काराकडेच लक्ष वेधिलें जातें [४४], व गायनवादनांत तबल्याला मुख्यत्व येऊं पाहतें. लोक तबलाच ऐकतात.

थोड्याशा स्वरक्षेत्रांत घुमारेदार अशा अखंड स्वरनादामध्यें तऱ्हेतऱ्हेची वर्णनिर्मिति करून तिचे लयप्रस्तार तालांगरूपानें दाखविणें हें या वाद्यांचें रास्त ध्येय आहे. अर्थात् त्यांचें द्रुतमध्यविलंबित असें जें काय लयप्रकारमान असेल तें असें असतें किंवा असावयास हवें कीं एक वर्ण उमटला कीं तो विरून जात आहे तों दुसरा उमटला पाहिजे. तेथें 'मात्रा' म्हणजे एक वर्णोच्चारकाल, समजा 'धा'चा पूर्ण नादकाल. 'धा' विरतांक्षणींच पुढचा वर्ण, समजा 'धीन्', हा उमटला पाहिजे. खरें ठेकावादन तेंच कीं ज्यांत धा, धीन् हीं वर्णरूपें सुस्पष्ट असतात व ध्वनिनादाची आंस अखंड राहून तिच्या पार्श्वभूमिवर 'बोल' उमटतात. जसें

| धा > | धी > | न्धी > | न्धा > | इत्यादि.

येथें > ही खूण आवाजाची ताकद कमीकमी होत गेली आहे असें दाखविते. (< ही खूण ताकद वाढत गेली असें दाखवील.)

या काळांतच गदि, किट, त्रक, तत् वगैरे वर्णांनीं अर्ध–पाव भाग, किटत, तिकिट, दिगन, कडन वगैरेंनीं तृतीयांश–षष्ठांश भाग, वगैरे दाखवावयाचे असतात. त्यांपैकीं कांहीं वर्ण 'तुटक' स्वरूपाचे असतात व त्यांमुळें केवळ स्वरांगांत जो विराम म्हणजे थांबणें ह्या अर्थाचा लयभाग त्यासारखा परिणाम होऊं शकतो; तर कांहीं वर्ण सलग वाजतात. घोषयुक्त वर्ण आणि असे अघोषित वर्ण (भरे बोल [४५] व खाली बोल) त्याचप्रमाणें हाताच्या थापेची ताकद (जोर) कमी अधिक केल्यामुळें होणारे 'घोषित पण हळुवार' आणि 'अघोषित किंवा तुटक पण जोरदार अथवा कडक' वर्णप्रकार [४६], यांचा एकत्र परिणाम हा मुखावाटें होणाऱ्या (भाषेंतील) वर्णोच्चारांसमानच होतो. त्यांतहि पुन्हां वाद्याचा स्वरनाद आणि त्याचे थोडे चढउतार भरीला असतात. म्हणून यांत स्वरांगहि आहेच ! या वाद्यवादनांतील स्वरांग व तालांग हीं वेगवेगळीं काढितां येत नाहींत. हीं दोन्ही अंगें या वाद्यामध्यें अतिस्पष्ट, आणि तरीहि घोषाघातादि वर्ण त्यांमध्यें सुस्पष्ट, म्हणूनच तीं प्रमुख तालवाद्यें. आघाती वाद्यें म्हणून नाहीं. स्वरांग–तालांग हीं एकाच लयांगाचीं दोन अविभाज्य रूपें आहेत हीं आपलीं ठिकठिकाणीं केलेलीं विधानें अशा प्रकारें प्रत्ययास येतात.

हल्लीं स्वरांग–तालांगाची नीट कल्पनाच नाहीं अशीं जीं विधानें केलीं, त्यांचा प्रत्यय कसा तें पहा. वर केलेलें वर्णन तें रीतीनें केलेल्या तालवादनाचें, परंपरेचें. पण हल्लीं असा प्रकार दिसतो :

आधीं, वाजविलेला वर्ण नीट उमटला आहे कीं नाहीं याकडे ध्यान नसतें. 'तूंना कत् ता'
× ०

हे वर्ण वाजत आहेत कीं 'टिक् टिक् टक् टक्' असें कांहीं वाजत आहे हेंच ऐकणाऱ्याला कळत नाहीं. दुसरें, गळ्यांत जशी अफाट तानबाजी तशी तालांत 'बोलबाजी' म्हणजे नानावर्णांच्या प्रस्तार-भेदांचें प्रदर्शन करण्याची फार हौस असते; अनेक वर्ण एका मात्रेंत दाखवावयाचे तर मात्रेची लांबी फारच दीर्घ ठेवावी लागते म्हणजे विलंबित नव्हे तर अजस्र लय ठेवावा लागतो, कारण त्याच्या

आठ–सोळा–बत्तीस वगैरे पटींनीं (म्हणजे एकेका मात्रेचे तेवढे भाग दाखवून) पुढचें प्रदर्शन करावयाचें असतें त्यांत मात्रेची आंसच तुटते, अखंड स्वरनाद ऐकूंच येत नाहीं. बरें, तेवढ्यावर तरी थांबेल असेंहि नाहीं. अजस्रलयाची मात्रा तंतोतंत समप्रमाणकालाची राहणार नाहीं ही भीति असतेच. म्हणून सुरुवातीस जी एक मात्रा दाखवावयाची तिचा अजस्रकाळहि आणखी कांहीं मर्जीनुसार सुचलेल्या वर्णांनीं भरून काढिला जातो. हे वर्णहि सावकाशच राहिले तर त्यांचा मधला काळ मनांत मोजणी करून साधिला जातो. त्याच्या मोजणीकडे अवधान गेल्यामुळें हातानें निघणारे नाद रंजक आहेत कीं नाहींत याकडे लक्ष राहणें कठीण होतें.

| धी > | न् धी > |

हें अजस्रलयांत जमत नाहीं, | धीं > न् —— | असें होतें, म्हणून लय चुकूं नये म्हणून

| धी ऽ ऽ ऽ न् ति ऽ ट ऽ क ऽ त ऽ | धी ऽ ऽ ऽ न् कि ऽ ट ऽ त ऽ क ऽ |
×   ×

अशा तऱ्हेचे कांहीं प्रकार केले जातात. (त्यांतहि 'तिऽटऽ' हें फार दीर्घ असल्यास 'ति, १, २, ३, ट १, २, ३,' असें मनांत चालूं असतें — संवयीनें तें आपोआप होतें एवढेंच). यांत मध्यें 'पादपूरणार्थ' घातलेले वर्ण भरे बोल सहसा नसतात, असले तरी त्यांवर जोर देतां येत नाहीं; ते तुटक होतात. परिणामीं, 'तबलावादन हें ठोकाठोक' असा अर्थ केला जातो, स्वरांग बाजूसच पडतें. याचें वर्णन इतरत्र केलेंच आहे.

अशा प्रकारामुळें दुसरा एक दोष पदरीं येतो; लयांगेंच खरें पाहतां बदलतात! ठेक्याचें स्वरूपच बदलतें. धीन् ही एक मात्रा खरी, परंतु वरील प्रकारांत प्रत्येक उच्चाराला एकेक मात्रा असें समजलें जातें व 'धी ऽ ऽ ऽ न्ति ऽ र ऽ कि ऽ ट ऽ' या मात्रा बारा होतात. बरें, ही सर्व
×
एक मात्रा म्हटली व मात्रेचे बारा भाग केले असें म्हटलें, तर ति, र वगैरे उच्चारास प्रत्येकीं १/१२ मात्रा म्हणजे तीन 'चतुर्भाग' नांवाचीं लयांगें म्हणावीं लागतील व तसें तर म्हणण्याचा प्रघातच नाहीं. उलट 'एका मात्रेंत बारा मात्रा दाखविल्या' अथवा 'एका मात्रेच्या बारा मात्रा केल्या' असें म्हटलें जातें. यांत मात्रेची व्याख्या तर सोडाच, पण कल्पना तरी काय राहिली, आणि आपण काय करीत आहों याची जाणीव काय दिसली ? यांत साधी तर्कयुक्तता तरी कोठें आहे ? याचाहि विचार कोणी करीत नाहीं. हल्लीं मात्रेचीहि कल्पना बुझत चालली आहे असें लिहिलें त्याचा प्रत्यय अशा ठिकाणीं स्पष्ट येतो. शिवाय, लयताल हें काय आहे हेंहि कित्येकांस स्पष्टपणें सांगतां येत नाहीं. 'धीं' ही एक मात्रा, 'धींऽतिरकिट' हीहि एकच मात्रा, ती कधीं एकपट तर कधीं आठपट (येथें 'पट' याचा अर्थ काय ?), असें सांगतात; त्यांत द्रुतमध्यविलंबित हें कसें ठरणार ? पुन्हां 'धींऽतिरकिट' याला एक मात्रा सांगतात, तिची सवा, दीड इत्यादि अंगें त्या त्या प्रमाणाचीं सांगत नाहींत ! कोणी 'धींऽतिरकिट' याला एक लघु मानून निर्वाह करितात, पण त्यांच्या ठेक्यांच्या वर्णनांत कित्येकदां 'धींऽतिरकिट
×
धागे तिरकिट' असें येतें त्यांत 'धागे' च्या धा वर दुसरा लघु सुरूं झाला असें मानीत नाहींत;
×

'मग लघुचें लक्षण काय ?' असें विचारिलें तर त्याचें उत्तर त्यांनां देतां येत नाहीं. अगणित लोकांस 'लघु' हा शब्दच माहीत नसतो. थोडक्यांत, लयतालविचार भ्रष्ट होतो. एवढेंच नव्हे तर तो नष्ट होण्याची भीति उत्पन्न होते.

परंपरेंत वाढलेल्या, अथवा योग्य शिक्षण मिळालेल्या, गायकवादकांच्या बुद्धिमध्यें हा गोंधळ नसतो. परंतु त्यांपैकीं बहुतेकांनां लोकरंजन करावयाचें असतें व त्यामुळें तेहि असले प्रकार करितात. रसिक–समीक्षक, संगीतावर गुळगुळित लेख व गोष्टी लिहिणारे लोक, इत्यादिकांनां मुळांतच कांहीं चुकतें आहे याची जाणीवच नसावी अशा धर्तीचें त्यांचें लिखाण असतें. सामान्य श्रोत्याला कोणी दाखवून दिल्याशिवाय तें कळत नाहीं, कारण असा श्रोता केवळ 'कनरसिया' म्हणजे कानांवाटें रस चाखणारा (कर्णरसिक) असतो; तो रस धारोष्ण दूध आहे कीं भुकटीचें धुवण आहे हें त्याला फारसें कळत नाहीं; कारण शुद्ध धारोष्ण दूध दुर्भिळ, तें त्याच्या बिचाऱ्याच्या भाग्यांत कधींनवत येणार. जे जाणकार, ते चर्चा–शहानिशा यांच्या भानगडींत पडत नाहींत अथवा मुखदुर्बळ असतात. मात्र आपापसांत मात्र, "वल्लाह्, आजकलके लौंडे अडतालीस मात्राओंका यकताल बजा रहें हैं।" अशी हेटाळणीची चर्चा करीत असतात.

'अठ्ठेचाळीस मात्रांचा एकताल' म्हणजे काय, तें जर चूक तर एकताल कसा व किती मात्रांचा, त्याचे अंगखंड काय, असे प्रश्न आतां उद्भवतात. त्यांचीं उत्तरें मिळण्यासाठीं प्रचलित ताल व त्यांचे ठेके यांचा आढावा घ्यावा लागेल.

टीका-टिप्पणी १३. तालवाद्यविवेक

१३.१ हरी नारायण आपटे यांच्या 'मी' या कादंबरीच्या पहिल्याच प्रकरणांत, घोड्याला चालण्याचा इषारा देणाऱ्या गाडीवाल्याच्या तोंडच्या उच्चाराचें वर्णन, "'कुच्यः' असा लिहून दाखविण्यास सर्वस्वीं अशक्य असा उच्चार" असें केलें आहे. थोडक्यांत पुष्कळच विषयविचार सामावणारें हें वर्णन आहे.

१३.२ 'धा' हा वर्णोच्चार 'रा' पेक्षां अधिक घोषयुक्त असें मानितात. तरीहि आवाजांतील नादबल बदलून रा हा वर्णोच्चार, 'रीं' असें न करितांहि, धा पेक्षां अधिक जोरदार करितां येतो. ↓राधा↓माधव असेंहि म्हणतां येतें; रा↓धामा↓धव हा एकच उच्चार बरोबर असें नव्हे. चर्मवाद्यांतहि असें होतें. ↓धा धीन् असेंहि वाजवितां येतें व धा ↓धीन् असेंहि. 'कुडान् धा, कुडान् धा, कुडान् ↓धा' यांत तीन धा असले तरी शेंवटच्या धा ला प्रामुख्य आणण्यासाठीं त्यावर अधिक जोर देतां येतो. धीन् धीन् धा यांतील कोणताहि धकार अधिक जोरदार करितां येतो इतकेंच नव्हे तर तीनहि धकारांमध्यें बलभेद दाखवतां येतो. धा हा भरा म्हणजे भरदार (घोषयुक्त) बोल, तरी तो हलुवारसा वाजवितां येतो, आणि उलट किट हा खाली बोल म्हणजे हलुवार, निःशब्द क्रियेस योग्यसा बोल असला तरी त्यावर अधिक जोर देऊन तो बलवान् करितां येतो. तुन् हा खुला म्हणजे अनुरणननादयुक्त बोल, तर तत्‌ हा बंद म्हणजे अनुरणनशून्य केवळ तुटक–क्षणिक आघातनाद; तरीहि तुन्‌चें बल कमीं व तत्‌चें अधिक करितां येतें. तुन् हा खुला बोल जवळ जवळ 'तू' वाटेल इतपत 'बंद' करितां येतो; धीन्‌चें अनुरणन बंद करून 'धी' अथवा 'घी' करितां येतें, खुलेपणा कमीकमी करितां येतो. खाली व भरे बोल, खुले व बंद बोल, आणि त्यां प्रत्येकांवरील जोर आणि भार, यांमुळें एकूण डौल, वजन व जातिहि बदलतां येते !

पुस्तकांत जागजागीं 'धा' च्या प्रचलित कल्पनांवर झडझडून टीका आहे, तिच्या जरूरीबद्दल कांहीं खुलासा या वर्णनानें होऊं शकेल. जें चर्मवाद्यांत तेंच इतर वाद्यांत व कंठांत आणि भाषेंत. आणि म्हणूनच ताल दाखविण्यासाठीं उच्चारांच्या मारामारीची कांहींच गरज नाहीं हें वारंवार सांगितलें.

तालविचार हा जसा कालानुगामी तसाच वर्णोच्चारानुगामीहि आहे ! आणि वर्णोच्चारांतील सारासार, तारतम्य कळल्याविना इष्टानिष्ट, योग्यायोग्य, यांचेंहि तारतम्य करितां येणार नाहीं.

आणि हुबेहुब हेंच स्वरनादांसहि लागू आहे, कारण स्वर हाहि एक वर्णोच्चारच आहे. म्हणून स्वरांग–तालांग ही जोडी अभेद्य आहे.

१३.३ स्वरनादांतील कंप दोन प्रकारचा. एकामध्यें स्वतः स्वरनादच सूक्ष्म प्रमाणांत वरखालीं होतो. त्याला 'त्रेमोलो' असें नांव आहे. तो दोष मानलेला आहे. परंतु हा 'स्वरकंप' अगदीं सूक्ष्म असला तर त्याचा परिणाम फार आकर्षक होतो, हें मान्य आहे. तो वाढला तर जणूं काय स्वरनादच जलद आंदोलनें घेत आहेसें भासतें–जसें 'सा–कोमल रे–सा–कोमल रे'– इत्यादि. हें येथें वर्ज्य आहे. कंप हा एक अलंकार म्हणूनच वापरावयाचा, व तो केव्हां कसा कोठें याचेहि नियम, आडाखे, त्याचीं लयांगें, घालून दिलेलीं आहेत. स्वरकंप सावकाश झाला कीं तोच स्वरांदोलन नांव धारण करितो. 'आंदोलित गमक' किंवा आंदोलन हाहि एक अलंकार आहे आणि त्याचेहि वरप्रमाणें नियम आहेत. 'अमुक अमुक स्वर हे आंदोलित असावे' असे नियमच कांहीं रागांबद्दल आहेत.

दुसऱ्या प्रकारामध्यें स्वरनादाची उंची बदलत नाहीं, तर त्याचें बल म्हणजे 'मोठेपणा,' त्याच्यामागची ताकद, बदलते. त्याला 'विब्रातो' असें नांव आहे. हा विब्रातो पाश्चिमात्य कंठसंगीतांत फार प्रिय, परंतु आपल्याकडे दोष मानिलेला आहे. तरीसुद्धां सत्य असें कीं विब्रातो जर सूक्ष्म व जलद असला तर तो लक्षांतहि येत नाहीं व फार फारच आकर्षक होतो. त्याची सूक्ष्मता कमी झाली कीं तो जाणीवेंत येतो आणि तरीहि परिणामकारकच होतो. याचें उत्तम उदाहरण म्हणजे मास्तर कृष्णा व वझेबुवा. दोघांमध्यें विब्रातो आहे. मास्तरांचा हळुवार तर वझेबुवांच्या नादबलांतील कंप स्पष्ट पण जलद; दोघांचेहि 'पुकार' फारच हृद्य. आणि ते नैसर्गिकच, मुद्दाम काढिलेले नव्हेत. नाटकांतील भाषणांत हें मुद्दाम केलें जातें; त्याचीं उदाहरणें महाराष्ट्र नाटकमंडळीच्या ऐतिहासिक नाटकांत अनेक मिळतील. पण जेवढा नाटकीपणा उघड होईल तेवढा आकर्षकपणा कमी. विब्रातो सूक्ष्म असून सावकाश होणें हाहि एक प्रकार आहे. परंतु सावकाश विब्रातो, आणि त्यांतहि नादबल कमीअधिक होण्याचें जें मर्यादामान तेंहि मोठें, असें असेल तर त्यांत रंजकता नाहीं. हवाई हल्ल्याचा भोंगा, फुटक्या भाल्याच्या बाजाचा आवाज, हीं याचीं उदाहरणें. श्रीपादराव नेवरेकरांचा पुकार या जातीचा.

प्रस्तुत लेखकाला असें आढळून आलें आहे – व तें भौतिक विज्ञानाच्या साहाय्यानें मोजलेलें तपासलेलें आहे–कीं, मानवी आवाजांतील विब्रातो (बलकंप) हा दोन तऱ्हांचा. एक गळ्यांतून निघतो; गळ्याचे म्हणजे कंठकूपांतील स्वरयंत्राशीं संबद्ध असलेले स्नायू आकुंचन–प्रसरण पावल्यामुळें उत्पन्न होतो. आणि दुसरा, फुप्फुसांखालीं व पोटाच्या वर असलेला जो 'डायाफ्राम्' नांवाचा घुमटाकार आडवा पडदा, त्याच्या आकुंचन–प्रसरणा-मुळें वरखालीं होणाऱ्या कंपनामुळें. ('व्हेगस् नर्व्ह्' नामक ज्या शिरा त्यांच्या क्रियेमुळें डायाफ्राम्वर हे परिणाम होतात, आणि व्हेगस् नर्व्ह् ही चित्तव्यापारांशीं फारच निगडित आहे अशी शंका आहे). गळ्याचा बलकंप–कंठकंप–हा केव्हांहि नाटकीच वाटतो. परंतु डायाफ्राम्चा बलकंप–हृत्कंप–हा मुद्दाम निर्माण करणें फारफार दुष्कर; तो चित्तव्यापारांच्या अधीन असूं शकतो. हा हृत्कंप जेवढा हळुवार तेवढा तो हृद्य होतो. एकादा मनुष्य

'प्रसंगांत सांपडलेला' असेल तर त्याच्या आवाजांत हृत्कंप येतो. जेवढा तो आपल्या चित्तक्षोभाला आंवर घालील, तेवढा हा कंप हळुवार बनतो आणि श्रोत्यांवर परिणाम करतो. हृत्कंप जेवढा हळुवार तेवढा तो 'ऐकूं येत' नाहीं पण तरी अधिक परिणामकारक ठरतो !

भौतिक साधनांनीं घेतलेल्या नादलेखांमध्यें स्पष्ट आढळतें कीं बलकंप आणि स्वरकंप हे सर्वस्वीं स्वतंत्र नव्हेत. स्वरकंपाबरोबर कांहीं थोडा बलकंप, आणि बलकंपाबरोबर कांहीं थोडा स्वरकंप, असतोच. प्रमाण किती एवढाच मुद्दा.

स्वरांग–तालांग ही जोडी अभेद्य, या तत्त्वाचाच हा एक दाखला असें म्हणण्याला हरकत नाहीं.

या सर्वांमागें जें प्रायोगिक शास्त्र आहे, त्याचा अधिक विचार 'स्वररागविचार' आणि 'वाद्यवादनविचार' या पुस्तकांत येईल, आणि त्यामध्यें जें वर्णोच्चारविज्ञान तें 'गीतगानविवेक' या पुस्तकांत अधिक स्पष्ट होईल. येथें केवळ सूचना करण्यापलीकडे जातां येत नाहीं.

१३. ४ 'शास्त्र' हें नांव वाटेल त्या विचारव्यापारास हल्लीं लावितात, मग त्यांत अनुशासन असो वा नसो. तसेंच तत्त्वज्ञान हाहि शब्द वाटेल त्या साधारण विचारास लावितात, मग त्यांत 'तद्वस्तु'चा विचार असो वा नसो. आपल्या परंपरेनुसार, अनुशासन व निश्चित प्रयोगक्षम तर्कयुक्त विचारमीमांसा असली तर तें शास्त्र, आणि, 'अंतिम सत्य' आहे कीं नाहीं व असल्यास तें कसें काय असावें–जाणावें याची मीमांसा असली तरच तें तत्त्वज्ञान. वास्तविक पाहतां तर अज्ञानाचा संपूर्ण आणि समूळ नाश हेंच तत्त्वाचें ज्ञान म्हणजे तत्त्वज्ञान, आणि तें लेखबद्ध होणें शक्यच नाहीं. (अमृतानुभवांतसुद्धां तत्त्वज्ञानाच्या मानसिक भावावस्थेचेंच चित्रण आहे, तत्त्वज्ञान नाहीं). आपले हल्लींचे शब्दप्रयोग इंग्रजींतील 'नॅचरल् फिलॉसफी' किंवा 'सायन्स्' आणि 'फिलॉसफी' या शब्दांवरून आलेले आहेत, ते पारंपारिक अर्थबद्ध शब्द नव्हेत. ('फिलॉसफी'ची चर्चा डॉ. श्री. व्यं. केतकर यांनीं जागजागीं उत्तम तऱ्हेनें केली आहे).

आपण आपल्या सोईनुसार वर्गीकरणें करितों व नंतर तीं वर्गीकरणेंच मुख्य करून त्यांच्या कप्प्यांत स्वतःला अडकावून घेतों. शब्द तयार करितों व त्या शब्दांसंबंधींच शब्दांनीं शब्दनिष्ठ वाद घालितों. एका वर्गीकरणाचा अन्वय, त्यामागचा विचार व त्यानुसार तेथें उत्पन्न केलेली परिभाषा, हीं दुसऱ्या वर्गीकरणाच्या अन्वय–विचार–परिभाषेशीं समान किंवा तुल्य असतीलच असें नाहीं हें विसरून, त्याची चिकित्सा करीत नाहीं. त्यामुळें सत्तर्कविचार बाजूसच राहतो आणि शब्दांचा डोलारा हेंच शास्त्र अशी प्रांजल पण भाबडी समजूत करून घेतों. आपणांकडे प्राचीनकाळीं हें नसावें, परंतु पुढें पौराणिक प्रामाण्यानें असा गोंधळ होऊं लागला; तरी जोंवर मूळ शास्त्रें, दर्शनें व वेदांगें यांचा अभ्यास जारी होता तोंवर या गोंधळास कांहीं आळा होता. इंग्रजींतील विज्ञानें व तंत्रें सोडिल्यास पाश्चिमात्यांचा जुना मानसविचार, उच्चारविचार, कलेचा विचार, समाजाचा (म्हणजे शुद्धार्थीनें जातींचा)

विचार, वगैरेंमध्यें भारुड अतोनात आहे; ग्राह्य भाग आहे तो प्रयत्नानें वेगळा काढावा लागतो. या शतकांत मात्र त्या ग्राह्य भागांत पुष्कळच भर पडूं लागली आहे. परंतु खरें ज्ञान काय तें इंग्रजींतच ही आपली समजूत पूर्वीपेक्षांहि हल्लीं अधिक आहे; ती समजूत तंत्र–विज्ञान यांबाबत खरी असली तरी अशी समजूत बाळगणाऱ्यांचा विषय सामान्यतः विज्ञानें व तंत्रें हा नसतो तर वर उल्लेखिलेला असतो, ज्याला 'ह्यूमॅनिटीज्' असें अर्थशून्य नांव आहे. इंग्रजींतील जुनाट झालेलीं शब्दभारुडें मराठींत हल्लीं तशींच्या-तशींच अधिकाधिक प्रमाणांत आयात होऊं लागलीं आहेत व शब्दाला शब्द ठेविण्यासाठीं शब्दांच्या टांकसाळी निर्माण होत आहेत.

प्रश्न कसा व कोणता असावा, त्याचें उत्तर मिळतें म्हणजे खरोखर काय होतें, साध्यसाधनविवेक कोणता, याबद्दल भौतिक विज्ञानांत १९ व्या शतकांत व विशेषतः सुमारें क्रिस्तीशक १९१० नंतर फार महत्त्वाचे आणि मूलभूत विचार झाले व होत आहेत. (त्यांमध्यें हायझन्बर्ग्, पाव्ली, ल्वी, डिंग्ल्, पाव्लॉफ्, फॉन् नॉय्मान्, नॉर्बर्ट् व्हीनर व मुख्यतः ब्रिज्मन् वगैरेंनीं अत्यंत सूक्ष्म व परिणामकारक मीमांसा केलेली आहे, व तसेच स्वतंत्र विचार कांहीं प्रमाणांत क्लिफर्ड्, विग्गष्टाइन्, प्योत्रिम् सॉरॉकिन्, फ्रेऽगऽ, रस्सल्, व्हाइट्हेड्, ऑग्ड्न्, रिचर्ड्स् इत्यादिकांनीं केले आहेत. त्यांनुसार चालणाऱ्या विज्ञान–तंत्रांची विस्मयकारक वाढ झपाट्यानें झाली व होत आहे. पण आपल्याकडे 'सा विद्या या विमुक्तये' हें विसरून गेलें आहे; व या विद्वानांचीं नांवेंहि आपणांकडे फारशीं माहीत नाहींत; तर उलट भाकड अशुद्ध मीमांसाभारुड लिहिणारे जीन्स्, एडिंग्टन् असे मूळचे वैज्ञानिक, सार्त्र, कीर्योर्ड् असले कल्पनाकार, इत्यादिकांनां शिरोधार्य मानिलें जात आहे ! गोऱ्या साहेबांचा टाकाऊ माल आपण सोनें म्हणून आयात करीत आहोंत !) पण ते प्रगत विचार मराठींत आलेच नाहींत. त्या विचारमीमांसेने शब्दभारुड वेगळें काढितां येतें.

१३.५ आपण जर प्रथम आपली परंपरा तपासली व नंतर इंग्रजी वगैरे भाषांतील–शब्द नव्हेत तर त्यांमागचे–विचार हस्तगत केले; आणि या दोन्ही साधनांच्या योगानें आपला असा स्वतंत्र विचार करूं शकलों, तर आपली प्रगति होईल असा विश्वास वाटतो. मात्र केवळ इंग्रजींतील शब्दांची पोपटपंची थांबविली पाहिजे. आपणांस शब्द नकोत, त्यांच्यामागचा अर्थ पाहिजे.

१३.६ अर्थात् विजेच्या यंत्रणेवर चालणारीं हल्लींचीं वाद्यें विचारबाह्य झालीं.

१३.७ 'टोला' असेंहि नांव तासाला देतात. पूर्वीचें (रत्नाकरांतील) नांव कांस्यताल.

१३.८ जलतरंगादि वाद्यें हीं संचरूप असून त्यांत सप्तकें असतात, परंतु ध्वनि किरटा व तुलनेनें तुटक निघतो. अनेक तबल्यांचा मिळून 'तबलातरंग'हि करितात. त्याचा लोकप्रिय उपयोग प्रथम 'अमृतमंथन' या बोलपटांतील 'करते रहेना', 'आज हमे बन

बेहद भाता' इत्यादि गीतांच्या साथींत ऐकिला; त्यांत विशेषतः 'लहरोंमे नहरोंसी समशीर
× × ×
चमके', 'तन दे देना, धन दे देना', 'बन जाना हो जाना लसानी' इत्यादि चरणांची
× × × × × × × × ×
साथ अप्रतिम होती. 'लाखाराणी' या बोलपटांत अधिक प्रमाणांत तबलातरंग होता व त्याची नक्कल 'चंद्रसेना' या "मद्रासी" बोलपटांत झाली. पण तें स्वरवाद्य नव्हे. वसंत देसाई हे तबलातरंग बरा वाजवीत. सुरेशबाबू उत्तम वाजवीत.

१३.९ बाजाच्या पेटीचें मूळ नांव हार्मोनियम् (हार्मोनियुम्). हें यूरपियन् वाद्य आपल्याकडे क्रिस्तीशक १८०० नंतर केव्हांतरी आलें. तें येथें स्थाईक झालेल्या इंग्रजांनीं आणलें आणि त्यांजकडून किरिस्तांव, पार्सी, ब्रह्मसमाजांतील सुखवस्तु गृहस्थ, वगैरेंनीं प्रथम उचललें असा तर्क होतो. हें वाद्य महाराष्ट्रांत क्रिस्तीशक १९०० पर्यंत सुप्रतिष्ठित झालें असलें पाहिजे, कारण त्यासंबंधींच्या उपलब्ध पुस्तकांतील सर्वप्रथम पुस्तक वासुदेव गोपाळ वाम यांचें 'हारमोनियम अथवा बाजाचीपेटी वाजविण्याचें पुस्तक' याची दुसऱ्या भागाची दुसरी आवृत्तिच मुळीं १९०१ मधील आहे; (आणि तेवढीच उपलब्ध आहे); लगोलग १९०४ मध्यें माणकबाई नारायण झावबा यांचें 'हार्मोनियम शिक्षक भाग १' झालें. परंतु पेशवाईमध्यें या वाद्याचा उल्लेख नाहीं, म्हणून १८१८ ते १९०० एवढ्या काळांत आपण तें उचललें हें विश्वसनीय वाटतें.

हार्मोनियम् हा रीड् ऑर्गन्‌चाच प्रकार, फरक फक्त हवा भरण्याची यंत्रणा आणि सप्तकक्षेत्र यांचा. ऑर्गन् हें वाद्य निदान क्रिस्तीशक १२००–१३०० पासूनच आहे. मुळांत 'पाइप् ऑर्गन्' असे. त्यांत नळ्यांमध्यें हवा फुंकली जाते. आपल्याकडील कांहीं क्रिस्ती देवळांत पाइप् ऑर्गन् आहेत. हें वाद्य अवघड व अवजड, म्हणून 'पत्ती' किंवा 'जिव्हा' ('जिभली') वर हवा आदळून नाद निर्माण होतो या तत्त्वाच्या आधारें रीड् ऑर्गन् निघाला. रीड् म्हणजेच पत्ती. ही पितळेसारख्या मिश्रधातुची करितात. हातपेटी व पायपेटी हे बाजाच्या पेटीचे दोन प्रकार, पण त्यांच्या वादनतंत्रांत फार फरक आहे. पेटी बनविणाऱ्या कारीगरांच्या कौशल्याचा, त्यांच्या अनुभवाचा, व त्यांना उपलब्ध असलेल्या मालमसाल्याचा, पेटीच्या नादावर फार परिणाम होतो. हल्लीं पेट्या आपल्याकडे बनतात, परंतु काझेरीय् ('कॅसरिल') या फ्रेंच बनावटीसारखी किंवा तिच्या खालोखालच्या होःयुनर् या जर्मन् बनावटीसारखी पेटी होत नाहीं; पत्ती व पडदे (पट्ट्या) यांमध्यें फार उणीव आहे.

'सदाचे तयार' स्वर, चांगला मोठा स्वरभरणा, वादनक्रियेचा सोंपेपणा आणि तरीहि तिच्यांत कौशल्य दाखविण्यास भरपूर वांव, अखंड नादक्षमता, बोल काढण्याची सुलभता, इत्यादि गुण बाजाच्या पेटीमध्यें भरपूर आहेत. शिवाय ती नाजुक नाहीं, तुटण्याफुटण्याची भीति नाहीं, हातपेटी सहज व पायपेटी विनाकष्ट इकडून तिकडे नेतां येते व पेटीचा व्यापहि नसतो. यांतून वाद्याचा आवाज जर मंजुळ असला (हें रीडवर अवलंबून आहे), बनावट ठीक असली (हें भाता-धमनी–, त्याचें माप म्हणजे एका भरण्यांत किती

हवा कोंडून घेतां येते त्याचें प्रमाण, पट्टयांचा इष्ट तेवढा ढिलेपणा व एकमेकांपासून सुटे-पणा, पट्टयांच्या तरफांचा खटखट आवाज अजीबात न होणें, हवा इष्ट तेवढीच रीड्वर सोडण्याची 'खुंट्यांची' यंत्रणा, वगैरेंवर अवलंबून आहे) तर साधारण बरा वादकहि थोड्याच मेहनतीनें मोठा रंजक वर्ताव करूं शकतो. मग चांगल्या कलावंताचें काय सांगावें ?

म्हणून हें वाद्य स्वतंत्र वादन व गायकाची साथ या दोहोंस ठीक आहे. भास्कर-बुवा, वझेबुवा, अब्दुलकरीम, फैयाझखां, मास्तर कृष्णा, बालगंधर्व, गुलामअली, मंझेखां, केशरबाई, हिराबाई, जद्दनबाई,... बहुतेक मोठमोठ्या गायकांनीं, स्वरज्ञ गायकांनीं हें वाद्य साथीला घेतलेंच घेतलें.

सर्वांगपरिपूर्ण, म्हणजे जो जो नाद, जो जो वर्ण, अलंकार इष्ट वाटेल तो तो निघूं शकेल असें, वाद्य एकहि साऱ्या जगांत कोठेंहि नाहीं. म्हणून तर वाद्यसंख्या एवढी मोठी आहे. बाजाची पेटी सर्वांगपरिपूर्ण कशी असेल ? तिच्यांतहि अवगुण–उणीवा आहेतच व असणारच. तिच्यांत मींड निघत नाहीं, कारण रीड् हे सुटेसुटे आहेत, एका रीड्चा नाद व दुसऱ्या रीड्चा नाद यांमधील उच्चनीचत्व अखंडपणें भरून काढण्याची सोय नाहीं. मात्र आधींच्या दाबलेल्या पट्टीवरचा भार हळूंहळूं कमी करीत जात त्याचवेळीं नंतरच्या पट्टीवर हळूंच दाब वाढवीत जाणें या क्रियाकौशल्यानें मींडेचा आभास निर्माण करितां येतो, व रीड् जर मंजुळ असले आणि पट्टया बोटांच्या दाबाला लगेच व सहजसूक्ष्मतेनें प्रतिसाद देणाऱ्या असल्या तर कुशल वादकाला हें उत्तम साधतें.

सुमारें १९२५ च्या आसपास, श्री. ढुमणे नांवाच्या कोणा गृहस्थानें बाजाच्या पेटीवर तरफांच्या तारा बसविल्या होत्या व त्यांच्यामुळें पेटींतून मींड निघते असा दावा त्यांचा होता; तें 'जगत्तान' नांव दिलेलें वाद्य घेऊन श्री. ढुमणे हे गांवोगांव फिरत. प्रस्तुत लेखकानें 'जगत्तान' पाहिलें–ऐकिलें आहे; परंतु अशा रीतीनें मींड होत नाहीं असेंच त्याला वाटलें. मींडेचा आभास फक्त होतो, व तो वर लिहिलेल्या क्रियेनेंहि होऊं शकतो; म्हणून या तरफांच्या खटाटोपाची कांहीं गरज नाहीं. सुमारें तीनचार वर्षांपूर्वी भीष्मदेव वेदी या पेटीवादकानें तोच उद्योग पुन्हां केला–व तो 'नवा शोध' असें त्याचें त्याचें म्हणणें होतें व आहे–, कशासाठीं तर चौवीस तरफांतून चौवीस 'श्रुतिनाद' यावे म्हणून. हें ज्याला मानवेल त्यानें उचलावें. पण त्यानें पेटीमध्यें सुधारणा झाली असें म्हणतां येणार नाहीं; सतारीहि तरफांच्या व बिनतरफांच्या अशा दोन्ही प्रकारच्या असतातच !

'बाजाची पेटी बेसुरी' असा आक्षेप नेहमींचाच आहे. हा आक्षेप घेणाऱ्यांच्या म्हणण्यांतील मुख्य भाग असा कीं, पेटीला एका सप्तकांत फक्त बाराच रीड् (व पट्टया), म्हणून फक्त बारा सुटे स्वतंत्र स्वरनाद तिच्यांतून काढतां येतात; परंतु या बारा सुरांच्या व्यतिरिक्त असेहि अनेक इतर नाद संगीतांत असतात ते पेटी दाखवूं शकत नाहीं. (या इतर नादांपैकीं कांहीं, या पुस्तकांत पृ. ११७–११९ वर, ६.१४ या क्रमांकाच्या टीपेंत v आणि ʌ व [ ] अशा खुणांनीं सुचविले व त्यांच्या उत्पत्तिचा एक प्रकारहि सांगितला.) हें म्हणणें अगदीं खरें आहे. या उणीवेची भरपाई कांहीं प्रमाणांत अशी केली जाते कीं, पट्टीवरचा

दाब जेवढा कमी तेवढी तरफ उचलली जाते व पूर्ण दाब देण्यानें जेवढ्या उंचीचा स्वरनाद निघावा त्याहून कमीकमी उच्चता कांहीं प्रमाणांत निर्माण करतां येते. मात्र याला पट्ट्यांची यंत्रणा उत्तम व वादक चांगला हवा, आणि हें कृत्य संथलयांतच होऊं शकतें; म्हणून दोषनिष्कृति पूर्णपणें होऊं शकत नाहीं. ती व्हावी याला उपाय एकचः जेजे सूक्ष्मफरकाचे नाद हवे असतील त्यांची त्यांचे रीड्स् पेटीमध्यें घालून ठेवणें आणि हवे तेव्हां ते रीड् वाजतील अशी पट्ट्यांची यंत्रणा करणें.

परंतु पट्ट्या बारांहून अधिक झाल्या कीं वादनसुलभता जाते ! (ऑर्ग्न्लाहि पूर्वी चौदा पट्ट्या असत, त्या कमी कराव्या लागल्या). म्हणून बारा पट्ट्यांमध्येंच अधिक रीड्नां हवी तशी चालना देण्याची शक्यता पहावी लागली. हें काम अनेकांनीं केलें, त्यांत बोझांके व एलिस् हे यशस्वी झाले व एलिस्ची यंत्रणाच अधिक चांगली ठरली. (या पाश्चिमात्यांचें लक्ष फक्त पियानो व रीड् ऑर्ग्न् यांकडे होतें. पियानो हा ऑर्ग्न्नंतरचा, रीड् ऑर्ग्न् पियानोनंतरचा. हार्मोनियम्चा नाद पाश्चिमात्यांना दुबळा वाटतो म्हणून त्यांच्याकडे हार्मोनियम्ला विशेष स्थान नाहीं—हार्मोनियम्चेंच भावंड 'आकोर्डी' मात्र कांहीं प्रकारच्या संगीतांत वापरतात). एका पट्टीखालीं दोन रीड्; पट्टीवरील छोटी खुंटी मागेंपुढें हवी तशी ओढून त्या दोहोंपैकीं हवा तो एक रीड् त्याच पट्टीनें वाजावा, अशी ही यंत्रणा आहे.

हीच यंत्रणा हातपेटीमध्यें वापरून कै. गं. भि. आचरेकर या थोर संगीतज्ञानें सुमारें १९२७ मध्यें सुधारलेली पेटी केली, आणि सुमारें १९३१ च्या आसपास कै. गोविंदराव टेंबे यांनीं ती वापरण्याचा निश्चय करून तिला पुढें आणलें. (हेल्मोल्त्स्च्या पुस्तकाच्या इंग्रजी भाषांतरांत एलिस्नें जीं भाराभर परिशिष्टें दिलीं आहेत तीं वाचणाराला सहज कळेल कीं आचरेकरांची यंत्रणा ही स्वतंत्र नव्हे. शिवाय १९१४-१५ मध्येंच क्लेमंट्स् यांनीं, एलिस् व त्याचें पेटंट् खरेदी करणारी मूर् ॲण्ड् कंपनी यांच्या परवानगीनें व सहाय्यानें ती यंत्रणा वापरली होती, परंतु क्लेमंट्स्ची स्वरमिळवणी आपल्या वर्तावाप्रमाणें नव्हती म्हणून ती फार मोठी पायपेटी वादनयोग्य ठरली नाहीं). आचरेकरांच्या पेटीला श्रुतिमंजूषा, संवादिनी वगैरे नांवेंहि देण्याचा प्रयत्न झाला.

यांत १२×२ = २४ स्वरनाद एका सप्तकामध्यें निघतात, पण त्यांहूनहि अधिक नाद आलापीमध्यें सहज घसरून लागलेले असे लागून जातात; त्यांची सोय या यंत्रणेनें होत नाहीं. दुसरें असें कीं 'पेटी आधीं लावून घ्यावी लागते,' म्हणजे २४ पैकीं जे १२ नाद अमुक एका गीतामध्यें प्रमुख, स्थिर असे हवेत तेच आधीं खुंट्या ओढून मिळवून घ्यावयाचे, उरलेले १२ मग वाजत नाहींत. परंतु प्रस्तुत लेखकानें व इतरहि अनेकांनीं मोजमापें घेऊन सिद्धच केलेलें आहे कीं, आलापाच्या संदर्भानें सप्तकांतील प्रत्येक स्वरनाद सूक्ष्मप्रमाणानें कमी अथवा अधिक असा, एकाच गीतामध्यें, सहजतेनें बदलून जातो. म्हणून १२ चे २४ अथवा १२ पैकीं एकादा नाद सूक्ष्मप्रमाणानें चढणें—उतरणें ही क्रिया

वादन चालू असतांनाच व्हावयास हवी ! आणि तशी यंत्ररचना केल्यास वाद्य बोजड होतें आणि वादन क्लिष्ट होतें–पेटीचा पेटीपणाच जातो. प्रस्तुत लेखकानें १९४६ मध्यें इंदौर येथें एका सप्तकांत ४८ नाद देणारी पेटी बनविली होती त्यावेळचे हे अनुभव आहेत. असे सूक्ष्मांतरनाद हवा, धूळ इत्यादींमुळें सहज भ्रष्ट होतात; भाता कमीअधिक जोरानें चालविणें, पट्टया कमीअधिक दाबणें यांमुळें तर फारच भ्रष्ट होतात, हाहि अनुभव आला.

म्हणून १२ सुरांची उत्तमशी पेटी, आणि उत्तमसा वादक, हें पुरतें; पेटी अमुक एका पट्टीला आधारस्वर धरून मिळवून घेतली म्हणजे झालें, असें वाटतें. ज्या वाद्यांत जें अपेक्षितच नाहीं तें उगाच त्याच्या अंगीं चिकटविण्यांत फारसा मतलब नाहीं. लेखकाचे ज्येष्ठ सन्मित्र प्रो. भा. ब. देशपांडे यांनीं दहाएक वर्षे अतोनात खटपट करून इलेक्ट्रॉनिक पेट्या केल्या त्यांचेंहि मत शेंवटीं असेंच झालें आहे. (पेटी मिळवितांना रीड् घांसावा लागतो. अग्रभागीं घांसून नाद चढतो, मुळाशीं घांसून उतरतो).

एका पट्टींत मिळविलेली पेटी दुसऱ्या पट्टीला आधारनाद करून वाजविल्यास बेसुरी वाजते व वाजणारच. त्याला उत्तम उपाय म्हणजे १२ वेगवेगळ्या पेट्या बाळगणें. मधु पेडणेकरानें तें केलें. पण सर्वांस तें कसें शक्य आहे ? हा दोष पेटीचा खरा आहे. तो काढण्यासाठीं आचरेकरांनीं आपली स्वरमिळवणी हरजागीं थोडी थोडी जुळवून घेतली. अशानें जो फरक झाला तो खपून जाण्यासारखा आहे एवढेंच. तेव्हां सुधारलेली पेटी वापरावयाची तर आचरेकरांची हेंहि अगदीं ठीक, असाच लेखकाचा अनुभवाधारित कल आहे.

उपरोक्त दोष पेटीचे एकटीचेच नव्हेत. पडदे असलेलें कोणतेंहि वाद्य या दोषांपासून मुक्त नाहीं ! त्यांत इतकेंच होतें कीं, सतार–बीन आदि वाद्यांमध्यें तारेवर बोटाचा दाब वगैरे सहज कमीअधिक करतां येतो. पण 'पडद्यांच्या जागा' सर्वसंदर्भांत सुरेल असें मुळींच नव्हे.

पेटींतून बोल काढणाऱ्यांचा आदर्श कै. गोविंदराव टेंबे, आणि आलापीचा आदर्श विठ्ठलराव कोरगांवकर. पायपेटीच्या साथीचें तंत्र वेगळें आहे, त्यांत कै. व्यं. ब. पेंढारकर, हरी देशपांडे, शिंदे, भोपे–अष्टीकर, अनंता लिमये हे उत्तम. कांबळे हे दोन्ही तंत्रांत उत्तम. बशीरखां, शंकरराव कपिलेश्वरी, मधू पेडणेकर, राजा कोसके, म्हापसेकरबाई, पटवर्धन, जळगांवकर, हे बोल व आलापी या दोहोंतहि तयार. महाराष्ट्राबाहेरची पेटी अशी कर्णमधुर वाजली नाहीं, असें म्हणणें फारसें चुकीचें नव्हे.

इतक्या गुणी वाद्यावर कांहीं जणांचा फार रोष असतो आणि तो दर पांच दहा वर्षांनीं उफाळून येतो, वादावादी होते, 'श्रुति, टेंपर्ड् स्केल्, विज्ञान' वगैरेंची उजळणी होते; जे सूक्ष्मस्वरज्ञानी नव्हेत किंवा विज्ञानाचा गंधहि ज्यांनां नाहीं, पाश्चिमात्य संगीताचा ज्यांचा अभ्यासहि नाहीं, त्यांनीं केलेली पोपटपंची ऐकूनवाचून हंसूंच येतें. तूर्त येवढें लिहिलें तर पुरेल कीं पाश्चिमात्यांचा सा म्हणजे C 'आणि तो पेटीच्या सुरुवातीस पहिल्या

पट्टीवर निघतो कारण त्याचा रीड् दरसेकंदास २४० वेळां मागेंपुढें कंप पावतो,' इत्यादि भाषा अगदीं अडाणी आहे. ट्वेल्व्‌-टोन् ईक्वली टेंपर्ड् स्केल् हें जुळवितांनां बड्याबड्या कारीगरांच्या नाकांत दम येतो; ते फक्त जुळवणीसाठींच ठेवलेले असतात, आणि ष्टाइन्‌वे, बर्न्‌ष्टाइन् अशा नामांकित पियानो कंपन्यांमध्यें त्यांना हजारों रुपये पगार असतो. इतकें असूनहि यंत्रानें घेतलेल्या नादालेखांत स्पष्ट दिसतें कीं त्यांच्या मिळवणीनें सप्तकाचे १२ समान भाग झालेले नाहींतच, कोठेंकोठें छोटा-मोठा फरक राहिलाच आहे! आपल्याकडच्या गैरमाहितगार लोकांनीं 'टेंपर्ड् स्केल्' बद्दल पोपटपंची करूं नये हें उत्तम. विज्ञानाबद्दल येवढेंच सुचवलें तरी चालेल कीं बेरीज-वजाबाकी-गुणाकार-भागाकार इतक्या पाटीगणित-सामग्रीनें स्वरशास्त्र होत नाहीं; ज्याला निदान डिफरन्शियल् ईक्वेशन्स् व सीरीज़ एक्स्पान्शन् गणितविषय माहीत नाहींत त्यानें स्वरशास्त्राच्या विज्ञानाच्या गप्पा मारूं नयेत.

या विषयाचा परामर्ष 'स्वररागविचार' पुस्तकांत येईल. येथें प्रस्तुत विषय जो स्वरांग, तालांग व तालवाद्यविवेक, त्याच्या नीट समजुतीसाठीं, वाचकाला आपला असा विचार करितां यावा म्हणून, अवश्य तेवढें वर्णन केलें.

१३. १० सारंगी ही एक वीणा आहे. तिचें मूळ नांव सौ-रंगी व ती मुसुल्मानांनीं हिंदुस्तानांत आणली अशी भाकड समजूत आहे. 'रावणहत्ता' नामक राजस्थानी गांवठी वाद्यांतून मुसुल्मानांनीं 'सौरंगी' उत्क्रांत केली अशीहि एक भाकड समजूत आहे. पण पुरावा निर्विवाद तो असा कीं, ज्या ग्रंथाच्या रचनेच्या वेळीं मुसुलमानांचें भारतीय संगीतांत कांहीं अस्तित्व सुरूं झालेलें नव्हतें म्हणतात त्या संगीतरत्नाकराच्या तृतीय प्रकीर्णकाध्यायांत २१३ ते २१५ या श्लोकांत एकूण २० वीणांची नांवें आहेत, त्यांत सारंगी हें चक्क नांव आहे व रावणहत्ता हेंहि वेगळें आहे—

सारंगी-आलपनी इत्यादेः ततवादस्य वादकाः।

औदुंबरी च, षट्कर्णी, पौणो, रावणहस्तकः ॥

पुढें सहाव्या अध्यायांत नानावीणांचे रचनाघटक, स्थूलरचना, मापें आदि आहे. त्यांत केवळ धातुच्या तारा व छेड करण्याच्या वीणा, किंवा फक्त भोंपळ्यांच्या तुंब्यांच्याच वीणा, असें नाहीं. लांकूड पोंखरून केलेल्या, मेषांत्र किंवा गोवत्सांत्र म्हणजे मेंढी-बकऱ्याच्या किंवा गायबैलांच्या वांसरांच्या आंतड्यांच्या केलेल्या तांती, तरफा, कोण अथवा धनुष म्हणजे गज अथवा धनुकली, हें सर्व आहे. एवढें खरें कीं सारंगीची रचनाघटक अमुकच असें स्पष्ट नाहीं. परंतु आहे तो ग्रंथगत पुरावा, निदान प्रचलित भाकडाचें खंडन करण्या-इतका स्पष्ट आणि समर्थ आहे हें निश्चित.

सारंगी हें वाद्य हीन, सारंगीवादक हा सामाजिक दृष्ट्यां हीनच नव्हे तर हीनकुलोत्पन्न, "नायकिणींचा भाऊ किंवा 'मामा'" अशाहि समजुती आहेत व त्या खानदानी कलावंतांमध्येंहि आहेत. त्याच्या उलट दाखले असे कीं, सारंगीचें साम्य अथवा

बीज किन्नरी आणि पिनाकी या प्राचीन वीणांमध्यें नाहीं असें नाहीं, आणि 'किन्नरी वीणा ही किन्नरनामक गंधर्वतुल्य प्राण्यांची व पिनाकी ही भगवान् शंकराच्या गणांची' अशी समजूत खानदानी कलावंतांची असते. तें असो. दुसऱ्या बाजीरावाच्या पदरचे पुण्यांतील एक दरखदार नगरकर हे 'सारंगिये अप्रतिम' अशी नोंद दप्तरदाखल आहे. संगीताचे आधुनिक महापंडित भातखंडे यांचे, गायनोत्तेजक मंडळीच्या क्लासांतले, शिक्षक नझीरखां व त्यांचे बंधु छज्जूखां हे 'मोरादाबादवाले' किंवा 'भेंडीबाजारवाले' खानदानी कुळांतले याबद्दल मतभेद नाहीं; आणि हे नझीरखां 'संगीतसम्राज्ञी' अंजनीबाई मालपेकर यांचे पूज्य गुरु व भातखंड्यांचे पहिले शास्त्रमार्गदर्शक हेंहि प्रसिद्ध आहे. इंदौरचे नानासाहेब पानसे यांना तालसम्राट् म्हणत व त्यांचा थाट सरदाराचा असे; त्याच नानासाहेबांचे पुत्र बळवंतराव आणि नातू शंकरभैया (पुण्यांतील बेलबागेचा वतनदार) हे पखवाज, तबला यांप्रमाणें सारंगीहि वाजवीत. गुलामअलींना कमअस्सल म्हणणें हा महान् अपराध म्हटला जाईल, पण तेच गुलामअली उत्तम सारंगीवादक आहेत. कित्येक खानदानी उस्ताद, वय झाल्यानंतर आवाज नष्ट झाल्याकारणानें सारंगीच्या साहाय्यानेंच शिष्यांनां तालीम देतात. सारंगीवाल्याची प्रतिष्ठा बीनकारापेक्षां कमी झाली ती दरबारगायनामुळें. राजासमोर उभेंच राहिलें पाहिजे ही दरबारची रीत; परंतु बीन हें उभें राहून वाजविणें अशक्य म्हणून बीनकार (व त्याचा साथी पखवाजिया) हे बसण्याची परवानगी घेत व अर्थात् ती त्यांनां मिळे. पण सारंगीवाला (व त्याचा पखवाजिया किंवा तबलजी) हे आपलीं वाद्यें, कमरेला उपरणें बांधून त्यामध्यें अडकावून, उभें राहून, वाजवूं शकत; तोच प्रकार गायिका व नर्तकी यांचा. 'बसावयाची परवानगी' मिळणें हा गायिकेचा बहुमान असे. गायिकांची साथ सारंगीवरच विशेष खुलते, म्हणून सारंगी क्षुद्र असें उगाच हिणवणें सुरूं झालें.

छोटा आकार, हलकें वजन, फुटण्याची धास्ती नाहीं, गज–चावी. 'राजन' (राळ) हीं हत्यारसाधनें सारंगीलाच अडकावलेलीं. वेगळीं ठेवण्याची गरज नाहीं, हे सारंगीचे 'व्यावहारिक' गुण. २४ ते २७ साध्या तरफा आणि १० ते १४ जव्हारीदार तरफा असल्यामुळें स्वरगुंजन अतुलनीय प्रकारचें, तांतीमुळें जणूं काय मधुर मानवी असाच स्वरनाद, मींड–घसीटीपासून नाना वर्णोच्चारांसमान अलंकार निघण्याची सुलभता, हे सारंगीचे नादगुण इतर कोणत्याहि वाद्यांत नाहींत, आणि वाद्य बिनपडद्याचें म्हणून सूक्ष्मस्वरभेदहि उत्पन्न करण्याला प्रत्यवाय होत नाहीं.

परंतु या वाद्याची तंतमिळवणी दरखेपेस तपासून ठीक करावी लागते, आवाज दोन सप्तकांच्या पलीकडे उंच गेला कीं नाद एकदम तीक्ष्णसा होतो, म्हणून उपयुक्त स्वरक्षेत्र फक्त अडीच सप्तकांचें, योग्य अशा तारा–तांती वगैरे 'सामान' मिळण्याची आजकाल मारामार, हे सारंगीचे दोष. सपाट तान सारंगीवर दाणेदार मुलायम अशी येत नाहीं. बोल निघतात त्यांमध्यें गजाचें काम फार महत्त्वाचें; गजाला जरा गुळगुळीतपणा आला–गजाचा हात जरा तिरपा किंवा कमीअधिक मागेंपुढें झाला तर बोल बिघडतो, गज जरा तिरपा

झाला कीं नाद चिरकतो. शिक्षणास लागणारी मेहनत व कष्ट, काळ फारच. असे दोषहि सारंगीचे आहेत.

बोलांत पटाईत असलेला वादक सारंगी अक्षरशः 'बोलवूं' शकतो. परंतु नादगुंजन आणि आलाप हे सारंगीचे गुण कामीं आणलेच पाहिजेत, तेव्हां सारंगी हें तालवाद्य होऊं शकत नाहीं. स्वरांगाच्या जोडीनें तालांग उत्तम जातें एवढेंच, परंतु तालांग हें मुख्य करितां येत नाहीं.

अपार कष्ट केल्याशिवाय सारंगी प्रसन्न होतच नाहीं आणि प्रसन्न सुद्धां कणाकणानेंच होते. शिवाय वादकाला आपल्या वाद्याची देखभाल दुरुस्ती–तंदुरुस्ती राखणेंकरणें स्वतःच पहावें लागतें. त्यामुळें सारंगीवादक प्रतिष्ठित मध्यमवर्गामध्यें अतिशय कमी होते व आहेत; म्हणून हें वाद्य फारसें परिचित नाहीं. अर्थात् मध्यमवर्गीय रसग्रहणात्मक लिखाणामध्यें सारंगीबद्दल विचित्र विधानें आढळतात–एक तर अत्यंत तारीफ किंवा अतिशय हिणविणें हें आढळतें. पण प्रत्येक वाद्यांत कांहीं गुण, कांहीं दोष आहेत हें लक्षांत घेणें अवश्य आहे. सारंगीचे गुण जे आहेत ते अतुल्य आहेत; पण तिच्या मर्यादाहि अनेक आहेत.

१३.११ ताऊस म्हणजे मोर. हें ईरानी नांव आहे. या वाद्यांत व दिल्रुब्यांत मुख्य फरक असा कीं ताऊसची कोठी दिल्रुब्याहून अरुंद, व कोठीच्या बुडाला मोराच्या मान–पोटांचा आकार दिलेला असतो. इसराज हाहि तसाच पण त्याला मोर नाहीं. या तीन वाद्यांच्या जातिची तुलना आपल्या प्राचीन 'किन्नरी' वीणेशीं होईल; पण किन्नरी वीणा ही भोंपळ्याची असे. हीं गजांनीं वाजविण्याचीं व शिवाय पडदे असलेलीं, सारंगीहून सोंपीं वाद्यें. परंतु तांती नसून तारा असल्यामुळें नाद मानवीतुल्य होत नाहीं, तीक्ष्ण होतो. या वाद्यांत बोल सारंगीइतके नव्हेत, घसीट सपाट्यानें घेणें कठिण, पण सपाट ताना सुलभ. हें वाद्यहि स्वरांग–तालांग समप्रमाण करणारें, पण तालांगप्रमुख नव्हे.

१३.१२ बीन म्हणजेच वीणा. नानातऱ्हांच्या वीणा आहेत. वेदकालीन वाण (मरुत्), पिच्छोरा, अलाबु, वक्रा, कपिशीर्षा, महावीणा, शीलवीणा यांचा उल्लेख पृ. ६९ वर केलाच. उपलब्ध तमिळ ग्रंथांपैकीं 'सिलप्पदिकारम्' मध्यें गरुड, मकर, सगोड इत्यादि 'याळ्' वर्णिलेले आहेत, ते सर्व कोठीसह अथवा कोठीविना असलेले, वक्रदंडाला अनेक तारा बांधलेले 'हार्प्' प्रकार आहेत. असेंच एक वाद्य मोहंजोदडो मध्यें सांपडलें. अमरावती शिल्पांतहि तसे आहेत व एकतर छोट्या सरोदासारखें भासतें. याळ् व 'वक्रा' जातिच्या वीणा या समान असाव्या. नाट्यशास्त्रांत नऊ प्रकारच्या, वेगवेगळी तारांची संख्या असलेल्या, वीणा सांगितल्या आहेत पण रचनावर्णन नाहीं. मात्र एक तर्क असा होतो कीं वक्रा, कूर्मा, अलाबु हीं तीन नांवें वीणांच्या तीन मुख्य प्रकारजातींचीं असावीं. वक्रा वीणा या सर्व द्राविड 'याळ्' सारख्या अथवा पाश्चिमात्य 'हार्प्' सारख्या, वक्रदंडयुक्त असाव्या; कूर्मा वीणा या हल्लीं आपण सन्तूर वगैरे वाद्यें ओळखितों तशा म्हणजे मुख्यतः एक (कूर्माकार) पृष्ठविस्तारानें मोठा परंतु खोलीला कमी असा पोंकळ पदार्थ व त्याच्या-

वर तारा, अशा रचनेच्या असाव्या; आणि अलाबु वीणा या सर्व आजच्या आपल्या तंबोरा–बीन–सतार इत्यादि प्रकारांच्या असाव्या. अलाबु म्हणजे तुंबीफल, तुंब, म्हणजे भोंपळा. पोंखरलेली कोठी हा अलाबुवरून सुचलेला प्रकारहि मानितां येईल.

तात्पर्य, सर्वच ततवाद्यें या वीणा, असा प्राचीन अर्थ दिसतो. आजहि हरिदासांच्या–भजनकीर्तनकारांच्या–गळ्यांत जी छोटी भोंपळायुक्त एकतारी–दोनतारी–चारतारी दिसते तिला 'वीणा' असेंच परंपरागत नांव आहे.

वीणांच्या रचना प्रथम संगीतरत्नाकरांत व नंतर स्वरमेलकलानिधिमध्यें व रागविबोधांत आढळतात. नंतरच्या ग्रंथांमध्यें तारांच्या मिलावटी, पडद्यांचीं स्थानें व त्यांवरील स्वरांची नामपरिभाषा, इत्यादि वर्णनें फक्त आहेत आणि त्यांमध्यें कांहींकांहीं फरकहि आढळतो. परंतु वेगवेगळ्या आकारांच्या–लांबीच्या, भोंपळा किंवा कोठी असलेल्या, तारा किंवा तांती असलेल्या, पडदे असलेल्या किंवा नसलेल्या, एक किंवा दोन भोंपळ्यांच्या, तरफा असलेल्या किंवा नसलेल्या, छेडीच्या किंवा गजांनीं वाजविण्याच्या, जव्हारीदार अशा वीणा–जवळजवळ आज दिसतात तशाच–रत्नाकरांत वर्णिलेल्या आहेत. पूर्वींच्या वीणा म्हणजे कांहींतरी प्राथमिक–अप्रगत अनगड, ही कल्पना जो काळ सुचवितें तो काळ वेदसंहितांच्याहि मागें कांहीं शतकें नेला पाहिजे हें स्पष्ट आहे ! आणि तसें केल्यास सिद्ध–असिद्ध ठरविण्यास, किंबहुना कांहींहि विधान करण्यास, कांहींच आधार नाहीं.

तुंब = भोंपळा, दण्ड = दांडी, सारी अथवा सारिका = पडदे, मेरु = आढी, ककुद (ककुभ्) = घोडी, चलशंकू = खुंट्या,, दृढशंकू = तारदान, जीवा = जव्हारी, पत्रिका = पत्ती, तंत्री = तार, आंत्र = तांत, कोण (धनुष्य) = गज, झल्लिका = चिकारी किंवा झील (कडझील), टीपा = टीप इत्यादि परिभाषा अतिस्पष्ट आहे, व ती निदान क्रिस्तीशक १००० पासून तरी आहेच आहे.

आधीं रुद्रवीणा असे, तिच्यावर पडदे कमी असत आणि नंतर सरस्वती वीणा आली, तिचे पडदे एकेका सप्तकासाठीं बारा, अशी कांहीं जणांची समजूत आहे. तिला आधार नाहीं.

दांडीच्या टोंकाला कधीं मकरमुखाकर असतो तेव्हां तीच रुद्रवीणा. कमी पडदे असून तेच सरकावून तीव्रकोमल स्वर हवे तसे लावण्याचा प्रकार पूर्वी असेल; नाहीं असें नाहीं. परंतु केवळ तेवढाच (चलथाट) प्रकार तेव्हां होता या विधानाला आधार नाहीं. मूर्च्छना व 'साधारण' नांवाची स्वरसारणेची क्रिया या विवेचनांवर उभारलेला तो तर्क आहे, परंतु तीं विवेचनें वादनसंबद्ध नसून स्वरस्थानांची निश्चिति सांगण्यासाठीं आहेत. त्या विवेचनांमध्यें सप्तकांतील सात स्वरनाद कोठें, व त्यांचें वरखालीं (कोमलतीव्रत्व) होणें कसें व किती, हें सांगितलें आहे; परंतु वाद्याला तारा किंवा पडदे एका सप्तकांत अधिकाधिक सातच, असें त्यांतून निर्विवाद निष्पन्न होत नाहीं. 'अचलथाटांचा बीन' तुर्कांनीं तयार केला व तो अमीरखुस्रौ या संगीतज्ञानें गोपाळ नायकाच्या मदतीनें केला

असा ' सिद्धांत ' कोणी मांडितात, तीं केवळ स्वकपोलकल्पितें बारंवार ठांसून सांगितलेलीं आहेत. त्यांना कशालाच कांहींच आधार–पुरावा नाहीं.

रुद्रवीणा किंवा तत्सम मोठ्या वीणा या उभ्या धरून वाजवितात; एक भोंपळा खांद्यावर व एक मांडीला लगटून येतो; याला वीरासन उचित मानितात. कोणी या वीणा आडव्या धरूनहि वाजवितात. तर उलट छोट्या वीणा (जशी तंजाऊर वीणा अथवा सरस्वती वीणा) या सामान्यतः आडव्या धरून वाजवितात, पण कोणी सतारीप्रमाणें उभ्याहि धरितात. वीणा उभी धरिल्यास छेड चांगली खणखणीत होते, परंतु डाव्या हाताचें सूक्ष्म स्वरकाम अवघड जातें.

बीनाचे गुण किती सांगावे ? त्याच्या नादाचा टिकाव (आंस) व घुमारा (गाज) हे दोन्ही भरपूर असतात; कान कसे भरून जातात. रचना अशी कीं प्रत्येक स्वराचे संवादसंबद्ध अंतर्नादि भरपूर आणि स्पष्ट, टिकाऊ असे उमटतात. खर्जमंद्र ऐकावा तर बीनाचाच. मींड, घसीट, कणखटका, बेहलावा, आंदोलन, स्फुरण, हुंकार इत्यादि अलंकार बीनामध्यें फारच हृद्य होतात. म्हणून विलंबित लयाच्या आलापचारीला बीनासारखें वाद्य नाहीं.

परंतु द्रुतलय व द्रुतालंकार हे, आंस–गाज यांच्या भरपूरपणामुळें, बीनांत खुलत नाहींत. द्रुतलयांत पडद्यांवर तार आपटून खटखट आवाज होतो, तो टाळणारा कलावंत हल्लीं क्वचित् आढळतो. मुरकी, हरकत, झमझमा, हेहि बीनास योग्य नव्हेत. बीनाचे भौतिक–पार्थिव दोषहि मोठे. अवजडपणा, फुटण्याची धास्ती, मेण व राळ यांच्या लुकणावर दाबून चिकटविलेले पडदे हवेनें मागेंपुढें कलण्याची भीति, हे दोष तर प्रमुखच; परंतु मोठी किंमत आणि अभ्यासाला लागणारा वेळ व श्रम या अडचणीहि लक्षांत घेण्या-इतक्या आहेत. यांपैकीं कांहीं दोष छोट्या बीनामध्यें कमी असतात; तंजाऊरबीनाचा (खालचा) भोंपळा म्हणजे पोखरलेलें लांकूडच असतें, तें फुटण्याची धास्ती नाहीं. अर्थात् आंस–गाज हेहि त्या बीनांत कमी; तरीहि तें वाद्य उत्तमच. परंतु बीनवादनाला सारंगी-वादनाप्रमाणेंच अतिसूक्ष्म स्वरज्ञान व तयारी लागते, म्हणून सारंगियांप्रमाणेंच बीनकारहि हल्लीं आपल्याकडे कमी आढळतात. द्राविडांमध्यें मात्र बीनाचा ('वीणे' चा) प्रचार अधिक आहे.

स्वरक्षेत्र व स्वरालंकार यांजवर भर असलेलें हें वाद्य, प्रमुख तालवाद्य मानीत नाहींत. तथापि तालाचा वर्तीव इतर वाद्यांहून बीनांत अंतर्भूत असाच आहे हें खरें.

म्हणून कीं काय, कष्ट–विद्या–स्वरलयतालांचें ज्ञान अंगीं मुरलेला असा जो बीनकार, त्याला कलावंतांमध्यें मानाचें पान मिळालें. अर्थात् बीनाच्याच छोट्या आवृत्त्या ज्या सतार वगैरे, त्याहि प्रतिष्ठित झाल्या व तुलनेनें सारंगीवाला हा कनिष्ठ गणला जाऊं लागला.

१३. १३ रुंद दांड्याची जरा मंद्रस्वरांत बोलणारी दोन भोंपळयांची सतार, जणुं बीनाचीच 'धाकटी पाती,' असें सुरबहारचें वर्णन केलें तरी पुरे.

१३. १४ सूरसिंगार (स्वरशृंगार) हें वाद्य, वाजिदअलीशाहचे गायनगुरु प्यारखां यांनीं प्रथम केलें असें कोणी म्हणतात, तर कोणी तें त्याआधीं दोनतीन पिढ्या होतें असें सांगतात. सतारीएवढी उंची, दोन भोंपळे, खालीं घाट सतारीचा व 'छाती' सरोदासारखी, असा हा साज असतो. या वाद्याचा प्रचार विशेष नाहीं.

१३. १५ भोंपळयाऐवजीं चपटी कोठी असलेला सतारीचा छोटा भाऊ तो कछवा. कछवा म्हणजे कांसव. हें नांव चपट्या कोठीवरून आलें असावें.

१३. १६ सरोदासारखी सबंध कोठी असलेला सारंगीचा भाऊ तो रब्बाब. रब्बाब वाजविणारा तो रब्बबियर. हें वाद्य तानसेनाचे वंशज वाजवीत असें म्हणतात. तें असो, परंतु त्याचा प्रचार फारसा नाहीं. 'बाजत टाल मृदंग रब्बाब' असे एका जुन्या टप्पा-होरीमध्यें शब्द आहेत ते मात्र प्रसिद्ध आहेत. प्रस्तुत लेखकानें कांहीं पठानांनां हें वाद्य वाजवितांनां ऐकलें आहे; व तें छेडीनें व गजानें अशा दोन्ही प्रकारांनीं. हे पठान 'कलावंत' नव्हते. अमरावती शिल्पामध्यें एक वाद्य छेडीच्या छोट्या रबाबासारखें आहे.

१३.१७ बिनपडद्यांचें साधें मोठें बीन, आडवें समोर ठेवून उजव्या हातानें छेड करून, डाव्या हातांत धरिलेल्या गुळगुळीत लंबगोल वस्तुचा तारेस स्पर्श करून व ती वस्तु तारेला घसटून सरकावीत नानास्वर काढावयाचे. ही वस्तु शिसवीसारख्या घट्ट लांकडाची संग-मरमरासारख्या दगडाची किंवा कांचेची असते. तो 'गोट्ट,' म्हणून नांव गोट्टवाद्यम्. हिंदीमध्यें बट्टा-बीन. अब्दुलकरीमखांनीं हें (बहुधा जुनेंच) वाद्य स्वतंत्रपणें काढिलें असें सांगतात. तें असो; परंतु त्यांनीं त्याला 'स्वरप्रकाशवीणा' हें नांव दिलें. पुढें त्यांचे भाचे अब्दुलअझीझ यांनीं तें पुढें आणलें. अब्दुल अझीझनीं दिलेलें 'बट्टाबीन' हें नांव मात्र अब्दुलकरीमखांना निंदाव्यंजक वाटलें व निदान 'विचित्रबीन' तरी म्हण असें त्यांनीं अझीझनां सांगितलें, ही मात्र सत्य हकीकत आहे. हें वाद्य मींडकामासच फक्त योग्य.

१३. १८ रब्बाब छेडीचाच असें म्हणतात, परंतु प्रस्तुत लेखकानें गजाचाहि ऐकला आहे.

१३. १९ सरोदाचा नाद मंद्रमध्य सप्तकांत आल्हादकारक. तारसप्तकांत तो एकदम वेगळा भासतो, खुलत नाहीं, हा त्याचा मोठ दोष. तोच दोष सारंगीचाहि. द्रुतलयांत सरोदाच्या छातीवर बोटांचा आवाज टाळणें मुष्किल. रविशंकरचे गुरु अल्लाउद्दीनखां व त्यांचे चिरंजीव अली अकबर यांच्यामुळें आज सरोद परिचित झाला म्हणतात, पण कित्येक वर्षांपूर्वी ग्वालियरचे घराणेदार सरोदिये हाफिझखां हे महाराष्ट्रांत येऊन जाऊन असतच.

१३. २० प्राचीनकाळीं स्वरमंडल हें वाद्यांचें नांव नसावें; कारण बृहद्देशी व अभिनवभारती या ग्रंथांमध्यें श्रुतिस्वरनादांच्या उत्पत्तिखातिर म्हणून जी एक दर्शक

आकृति, तिला स्वरमंडल म्हटलें आहे. सारमंडल हा स्वरमंडलचा अपभ्रंश, पण तेंहि नांव ग्रंथगत नाहीं. शततंत्री, बृहती, मत्तकोकिला वगैरे अनेक तारांच्या वीणा सांगितलेल्या आहेत, पण त्यांची रचना ग्रंथगत नाहीं. (शततंत्री वीणेला वळलेले दर्भ असत, तारा नव्हेत, असें मुळ्यांनीं 'भारतीय संगीत भाग १' मध्यें लिहिलें आहे, तें असिद्ध आहे. निदान हल्लीं तरी ज्याला दर्भ म्हणतात त्या गवताची दोरी ताण घेऊन वाजत नाहीं, तुटते). शततंत्री वीणेचा अपभ्रंश 'संतूर' असें कोणी मानतात. कानून म्हणजे कायदा. कानून बोटांनीं छेडितात तर संतूर छड्यांनीं वाजवितात. यहुदी व ग्रीक 'लयूरा' जातीच्या वाद्यांशीं त्याची तुलना होईल. प्राचीनभारतीय–हीब्रू–ग्रीक वाद्यांमध्यें साधर्म्य आढळलें तर कांहीं नवल नव्हे.

१३. २१ हें नांव गुलामअलीखांनीं पुढें आणिलें. ते गायनाच्या साथीला त्याचा उपयोग करीत व त्यांचेंच अनुकरण हल्लीं होऊं लागलें आहे. परंतु स्वराधार–स्वरस्थानांचा इषारा–स्वरघोत्र यांमध्यें तंबोरा केव्हांहि श्रेष्ठ. कानूनची छेड गायकाला लिपटून हवी, ती सर्वांना साधते असेंहि नाहीं; कटकटच होते.

१३. २२ हरिदासी वीणेला दोनच तारा कधीं आढळतात, तर कधीं 'एकतारी'-लाहि दोन तारा दिसतात. एकतारीची छेड बहुधा 'लघु, लघु, द्रुत–लघु–द्रुत' (दीर्घ, दीर्घ, ऱ्हस्व, दीर्घ, ऱ्हस्व), अशी होते. या मात्रा २,२,१,२,१ अशा आठ मानिल्या तर हा पूर्वीच्या 'चच्चत्पुटः' तालाचाच चित्र मार्ग-एककल प्रकार भासतो. चत् (२), चत् (२), पु (१), टः (३). हेंच लयांग करताल व चिपळ्यांमध्यें अनेकदा ठेवितात. 'जय् जय् विठ्ठल' याच्याशीं तें लिपटतें. जय् (२), जय् (२), वि (१) ठऽ(२), ल (१). बंगाल्यांमध्यें दोतारी नांवाचें एक दोन तारांचें तुणतुणें आहे त्यांचेंहि सामान्य लयांग हेंच आहे.

१३. २३ आंस व गाज म्हणजे काय, याबद्दल बरीच छापील चर्चा अलीकडे झाली व ती साहित्यिक समीक्षकांनीं केली. वास्तविक हा विषय सरळ सोपा आहे; त्याचें वैज्ञानिक तत्त्व अप्रसिद्ध आहे म्हणून भाकड कल्पना प्रसृत होतात एवढेंच.

आवाज कांहीं काळ टिकणें हें 'अनु–रणन' म्हणजेच आंस. आवाज वृद्धिंगत होणें, त्याचें बल (ताकद) वाढणें, ही जणूं गर्जना, तो गाज. इंग्रजींत आंसेला पर्सिस्टन्स् म्हणतात व गाजाला रेव्हर्बेरेशन्. एकादा चमचा आपटून नाद काढिला तर तो नाद फारसा टिकतहि नाहीं व गाजतहि नाहीं. वाजता चमचा जर मेजावर उभा धरिला तर आवाज मुख्यतः टिकतो, आंस वाढते. चमच्याच्या कंपनामुळें मेजहि सूक्ष्मप्रमाणांत कंप पावतें. चमच्याच्या कंपनाच्या शक्तिचा कांहीं अंश मेज घेतें, व त्यामुळें मेजांत 'बळानें' कंपनें निर्माण होतात. (फोर्स्ड् व्हायब्रेशन्स्). मेजाच्या कंपाचा आवांका जरी थोडा तरी पृष्ठभाग मोठा. म्हणून त्याला लगटून असलेल्या हवेचा विस्तारहि मोठा. चमच्यासारख्या छोट्या वस्तुमुळें हवा हलली तरी एकूण हवेचा विस्तारच कमी, तो आतां वाढला. त्यामुळें कानांपर्यंत ते कंप अधिक काळ येत रहातात.

'आंस येते.' मेज जर पातळ लांकडाचें असेल तर आंस वाढेल, कारण मेजाच्या कंपाचा आवांकाहि मोठा राहील. आतां, जसा एकाद्या झोंपाळयाला आपला स्वतःचा असा आंदोलनकाल नेमका असतो तसा एक किंवा तसे अनेक 'अंगभूत कंपकाल' (नॅचरल् व्हायब्रेशन् पीरियड्स्) प्रत्येकच पदार्थाला असतात, मेजालाहि असणारच. जर मेजाच्या अंगभूत कंपकालापैकीं एकादा, चमच्याच्या अंगभूत कंपकालाएवढा असला, तर तो जणूं चमच्याला जोड देईल; मेजाच्या कंपाचा आंवाका फार मोठा होईल कारण मेजांत कंप उत्पन्न करण्याला चमच्याचें थोडेंहि बळ पुष्कळ होईल. (सिम्पथेटिक् व्हायब्रेशन्स्). मेज व चमचा यांच्या कंपकालांची जोड अगदीं जुळली तर हा परिणाम सर्वाधिक होईल. (रेझोनन्स्). तेव्हां हवेच्या विस्तारामुळें आंस, आणि कंपांच्या आवांक्यामुळें गाज, हे दोन्ही भरपूर होतील; परंतु मेज हालविण्यासाठीं लागणारी शक्ति जी चमच्यामुळें प्राप्त होणार तीच मुळांत कमी असल्यामुळें गाज कमी व आंस फार असें होईल.

मेजाऐवजी पोकळ पेटी वापरली तर हाच परिणाम होईल, पण त्यांत आणखी एक भर पडेल. पेटीच्या आंत हवा कोंडलेली आहे व त्या हवेचे कण सतत सैरावैरां धांवत आहेत, त्या कणांनांच मुळीं अंगभूत गतिशक्ति आहे. कंपनामुळें त्या हवेंत दाबाच्या लाटा उत्पन्न होतील, त्या लाटा पेटीवर आंतल्या बाजूंनीं आपटतील, परावर्तित होतील, जणूं काय प्रतिध्वनींची मालिकाच निर्माण होईल; एक 'प्रतिध्वनि' संपण्याआधींच दुसरा सुरूं होईल, नादकाल खूपच लांबेल, आणि हवेच्या कणांच्या अंगच्या गतिशक्तिची मूळच्या नादबलांत भर पडल्यामुळे नादबलहि वाढेल. हा घुमारा. यांत गाज खूप वाढतो, (रेव्हर्बरेशन्), आणि त्याबरोबरच आंसहि वाढतो.

टाळी मारली तर तिला आंस नाहीं व गाजहि नाहीं. पण पालथ्या परातीवर कोंपरे टेकून टाळी मारली तर आंस येईल. गाज भासणार नाहीं. देवळाच्या गाभाऱ्यांत टाळी वाजवली तर गाज येईल, गाजामुळें आंसहि वाढली असें होईल. पितळेचा जाड दांडा ठोकला तर आंस–गाज कांहीं नाहीं. पण त्याच दांड्याचा "तास" बनवला तर त्या पत्र्याला आंस येईल; गाज कमी. आणि तोच 'तास' जर रिकाम्या रांजणाच्या तोंडाशीं धरून वाजवला तर गाज मोठा होईल; त्यांत आंसहि असणारच.

आवाज 'मोठा' तेव्हां गाज. टिकाव मोठा तेव्हां आंस. गाजाशिवाय आंस कांहीं अंशीं असूं शकते, पण गाजामध्यें आंस असतेच. आंस-गाज हे एकत्र आढळतात म्हणून तर्कशुद्ध प्रायोगिक विचार न करणाऱ्यांचा घोंटाळा होतो.

१३. २४ भोंपळ्याविना तंबोरा तो सूरसोटा.

१३. २५ या अंतर्नादांबद्दल आपल्याकडे फारच चुकीच्या आणि अत्यंत भाबड्या समजुती आहेत. त्या प्रसृत करण्यामध्यें मुख्य अपराधी म्हणजे आपल्याकडे तज्ज्ञ समजले गेलेले, कॉलेजांत पुस्तकांवरून भौतिक विज्ञान शिकविणारे प्रोफेसर लोक होत; हें प्रस्तुत लेखकाचें अगदीं स्पष्ट खणखणीत निःसंदिग्ध मत आहे. परंतु 'अप्रियस्यापि सत्यस्य वाचक-स्तत्र दुर्लभ' या कारणामुळें येथें त्याबद्दल विस्तार करितां येत नाहीं.

समजूत अशी कीं 'नाद निर्माण होतो तो पार्थिव वस्तुच्या कंपनामुळें, परंतु हीं कंपनें मुळांतच एकपट, दुप्पट, तिप्पट वगैरे मानांच्या कंपद्रुतींचीं असतात व म्हणून नादहि त्या त्या पटींचे असे एका वेळीं अनेक होतात; एकपटीच्या नादाला आधारनाद मानिलें (फण्डामेंट्ल्), तर इतर ते 'स्वयंभू' अंतर्नाद. आधारनाद हा सर्वांत बलवान्, तर दुप्पट कंपद्रुतिचा नाद त्याच्या १/४२ इतका कमी बलवान्, तिप्पट कंपद्रुतिचा तो १/४३ इतक्या बलाचा, अशी या अंतर्नादांची (अपर् पार्शल्सूची किंवा हायर् हार्मोनिक्स्ची) ताकद उत्तरोत्तर कमीकमी होत जाते. ट्यूनिंग् फोर्क् (नादशूल) म्हणून जो धातुचा कांटा, त्यांत अंतर्नादच नसतात.'

तर प्रथम असें कीं हें 'आदर्श तत्त्व' आहे. ट्यूनिंग् फोर्क्हि अगदीं अंतर्नादशून्य नसतो, त्याचप्रमाणें अंतर्नादशून्य असा शुद्ध स्वरनाद (प्युअर् नोट्) निर्माण करणें, आदर्श 'सिनुसॉयड्ल् वेव्ह्फॉर्म' उत्पन्न करणें, हें फार कटकटीचें काम आहे. प्रत्येक पार्थिव पदार्थांत अंतर्नाद होतात, हें खरें. पण ते कोणकोणते, किती, त्यांचें परस्परबल केवढें, हें अनेक घटकांवर अवलंबून असतें. अंतर्नाद तंतोतंत एकपट–दुप्पट वगैरे काढणेंहि अवघड; अपूर्णांकपटीचेहि अंतर्नाद (नॉन्इण्टीग्रल् हार्मोनिक्स्) होऊं शकतात व त्यांपैकीं कांहीं बलवान्हि असूं शकतात. कधीं कांहीं अंतर्नाद होतच नाहींत. उदाहरणार्थ, आडवा धरून फुंकण्याच्या, दोन्हीं टोंकांस उघड्या, पांव्यामध्यें उमटणारे अंतर्नाद वेगळे आणि उभ्या, 'नेहमींच्या' बांसरीचे अंतर्नाद वेगळे. ढिल्या तारेचे व घट्ट ताणलेल्या तारेचे वेगवेगळे. तारेखालच्या घोडीचे परिणामहि अंतर्नादांवर अतोनात होतात इतकेंच नव्हे तर आडी–घोडींच्या परस्पर उंचीचाहि त्यांवर परिणाम होतो. घोडी जर सपाट (रुंद) नसली तर, जेथें तार छेडावी अथवा ज्या ठिकाणीं गज फिरवावा तो तारेचा–तांतीचा बिंदु स्थिर राहूं शकत नाहीं; व म्हणून तो स्थिरबिंदु ज्या अंतनादांशीं संबद्ध तो अंतर्नाद तारेंतून निघूं शकत नाहीं. छेडलेल्या तारेचे अंतर्नाद वेगळे व गजानें वाजविलेल्या तारेचे वेगळे, अखंड सतत तार वाजवून निघणारे तर त्याहून वेगळे.

यांपैकीं कोणत्या गोष्टी आपल्या 'स्वरश्रुति–चिकित्सेंत' आल्या, त्या किती 'वैज्ञानिकां'नीं लोकांनां सांगितल्या ?

तबला व तंबोरा याजबद्दल वैज्ञानिक प्रयोग करणारे पहिले सर चंद्रशेखर व्यंकट रामन्; त्यांनंतर त्यांचे शिष्य घोष, रायचौधुरी वगैरे. रामन् यांचे प्रयोग १९१९–२० पासूनचे, म्हणजे देवलांनंतर जो 'स्वरचर्चेला' ऊत आला त्याच्याहि आधींचे. किती 'वैज्ञानिकां'नीं ते हिशेबांत घेतले ?

रामन् यांच्या प्रयोगांतून विशेष मिळालेले निष्कर्ष पुढीलप्रमाणें.

घोडी रुंद व गोलाईदार असते, त्यामुळें तार छेडल्यावर जे कंप होतात त्यांचा घोडीवरील टेंकणाचा बिंदु सरकत मागेंपुढें होतो; हें जव्हारीचें मूळ मुख्य कारण. त्याचा एक परिणाम असा कीं, ज्या बिंदुवर बोटाची छेड करणें योग्य, तो बिंदु थोडा मागेंपुढें

(वरखालीं) ठेवला तरी अंतर्नादांत फरक होत नाहीं. आढीची उंची घोडीच्या तुलनेनें किती आहे यावर, तार घोडीवर कशी 'बसते' तें ठरतें आणि म्हणून आढीचेंहि महत्त्व आहे.

श्री. चैतन्य देव यांनीं १९६०-६१ मध्यें तंबोऱ्यावर कांहीं प्रयोग केले व ते त्यांचे सहाध्यायी पटवर्धन, गणेशसुंदरम् वगैरेंनीं पुढें चालविले. हे प्रयोग संगीतजगांत गाजले, पण त्यांत भयानक चुका आहेत. येथें त्यांपैकीं दोनतीनांचाच उल्लेख पुरेल. "जुआरी' च्या धाग्याला महत्त्व आहे. गोलाईला महत्त्व नाहीं, कारण धाग्यामुळें तार कांहीं क्षण अजीबात घोडीपासून वर उचलली जाते, असें म्हटलें आहे. अमुक तारेला अमुकच धागा योग्य, धागा मऊ लुसलुशीतच हवा, याचें कारण शोधलेलें नाहीं; देवांचें म्हणणें मानिल्यास बारीक तारहि जव्हारीसाठीं वापरितां येईल, किंवा घोडीवरच एक सूक्ष्मसा उंचवटा केला तरी चालेल ! यानिमित्त जे फोटो घेतले आहेत ते एकाच स्थानाचे लागोपाठ अनेक क्षणांतील, व अनेक स्थानांचे एकाच क्षणांतील, असे नाहींत; म्हणून ही चूक झाली असावी. फोटो काढण्यासाठीं जो सूक्ष्मदर्शक व त्याला जोडलेला क्यामेरा वापरला तो भोंपळ्याच्या 'तबली' वरच तारेच्या एका बाजूला चिकटविला. सुमारें २–३ पौंड वजनाची ही वस्तु भोंपळ्यावर ठेवून आपण तंबोऱ्याचा नादधर्मच बदलीत आहों हें देव यांच्या लक्षांत आलेलें नाहीं. "घोडीला एक छोटा खांचा असतो व त्यांत धागा घुसून राहातो" असें अत्यंत खेदजनक विधान केलें आहे व त्यांत संदेह राहूं नये म्हणूनच कीं काय, तें आकृतिनें स्पष्टहि केलें आहे ! एकपट, दुप्पट वगैरे कंपद्रुतींचे अंतर्नाद होतात तसेच अपूर्णांकपटींचेहि होतात हें रामन् यांचें म्हणणें मात्र देवांच्याहि प्रयोगांनीं सिद्ध झालें.

प्रस्तुत लेखकाचे ज्येष्ठ सन्मित्र प्रो. भा. ब. देशपांडे यांनीं पांच सात वर्षें (हार्मो-निक) फ्रीक्वन्सी ॲनलायझर् हें यंत्र वापरून तंबोऱ्याचे अंतर्नाद तपासले, ते 'कंटाळा येईल' इतके मिळाले.

प्रस्तुत लेखकानेंहि प्रयोग केले आहेत. त्यांमध्यें रामन् व देशपांडे यांचें म्हणणें सिद्ध झालें. आढीघोडीची उंची व्यवस्थित प्रमाणाची, त्यानुसार घोडीची गोलाई, तिच्या प्रमाणांत तारेची जाडी व तणाव, हें असलें, व ठीक ठीक गोलाई असली, तर जव्हारीला धागा असण्याची गरजच नाहीं, परंतु या सर्व अटी दीर्घकाळ टिकत नाहींत म्हणून धागा अवश्य, हेंहि सांपडलें. आणखी विशेष असें आढळलें कीं ज्याला आधारनाद म्हणावें तो (फण्डामेंट्ल् किंवा फर्स्ट् हार्मोनिक्) स्वतःच एकच एक असा स्थिर नसतो, सूक्ष्म प्रमाणांत हलता असतो. मुख्य सांपडलें तें असें कीं नाद उठतो, टिकतो, क्षय पावतो, ही जी क्रिया, तिचें कालांतर वेगवेगळ्या अंतर्नादांचें वेगवेगळें असतें; उदाहरणार्थ आधारनाद हा जेव्हां क्षय पावूं लागतो तेव्हां पांचपटीचा नाद (ज्याला, आधारनादाला षड्ज मानल्यास, 'तंबोऱ्याचा गांधार' म्हणतात तो तारसप्तकांतील तीव्र गांधार) वृद्धि पावतो, आणि आधारनाद शून्य झाल्यानंतर मग हळूंहळूं क्षय पावतो. हीं कालांतरें जव्हारीचा धागा मागेंपुढें करून बदलतां येतात. अमुक धातु, अमुक जाडी, अमुक लांबी यांवरून अमुक पट्टीचा आधारनाद खणखणीत उत्तम यावा यासाठीं विज्ञानदृष्ट्या जो तणाव हवा (ज्याचें प्रमाण

पाश्चिमात्य तंतुवाद्यांमध्यें पाळिलें जातें व ज्यानुसार 'जी स्ट्रिंग्', 'ई स्ट्रिंग्' अशा वेगवेगळ्या वाद्यांसाठीं वेगवेगळ्या तारा करितात), त्याहून कितीतरी पटीनें तंबोऱ्याच्या तारांचा तणाव कमी असतो व म्हणून, "तारा ढिल्या" म्हणून, तंबोऱ्यांतील अंतर्नादांचा एकूण श्रेणीव्यूह वेगळा होतो. —या व अशा इतर प्रयोगांमधील, 'तंबोरा' या वस्तुला पाश्चिमात्य जगांत महत्त्व नाहीं हें जाणून, 'तंबोरा' वगळून इतर भागाचीं वैज्ञानिक तत्त्वें व त्यांचें गणितागत स्पष्टीकरण यांबद्दल लेख यूरपमधील तीन भाषांमधील वैज्ञानिक मासिकांत प्रसिद्ध झाले होते.

बांसरीची फुंक जोरांत केली तर एकदम तारसप्तक उमटतें. उलट सारंगीचा गज एकदम हलका फिरवला तर तारसप्तकांत सारंगी बोलते. त्याचप्रमाणें तंबोऱ्यांत करितां येतें! छेडतां छेडतां भरपूर गाज आला कीं हळूंच हलकी नाजूक छेड केली कीं तंबोरा एकदम तारसप्तकांतच बोलूं लागतो! गु. बाबूखां इंदौरवाले यांचा या व अशा प्रकारांत हातखंडा असे. प्रस्तुत लेखक तें करूं शकतो. यांत 'आधारनाद', एकपटीचा नाद, हाच मुळीं शून्य होतो!

—तंबोऱ्यांतील गूढ गांधाराचें रहस्य, चार दशांशस्थळांपर्यंत श्रुतिस्वरनादांचीं विविध 'गणितें' (म्हणजे गुणाकार व भागाकार), इत्यादि पांडित्य ऐकणारांनीं त्यांतील ग्राह्याग्राह्य काय तें आतां स्वतःच पहावें.

तरीहि वरील प्रयोग हे केवळ अंतर्नादांबद्दलचे झाले. तंबोऱ्याच्या रचनेबद्दल संशोधन अजून झालेलें नाहीं. परंपरेनें चालत आलेले आडाखे आहेत. त्यांनां स्पष्टरूप प्रयोगांअंतीं देणारे संशोधक एक अब्दुलकरीमखां; त्यांचे नियम मिरजेचे वृद्ध कारीगर पाळितात. त्यांपैकीं मुख्य असें कीं उगाच मोठा थोरला भोंपळा याला अर्थ नाहीं; भोंपळा अगदीं अर्धगोल नसावा, थोडा कमी अथवा अधिक असावा; भोंपळ्याचा परिघ जितके फूट, तितके फूट दांडीची लांबी असावी, इत्यादि.

जव्हारी, तारा, तणाव वगैरे ठीक असल्यास तारेच्या छेडीला मंद्र आधारनाद (सा̱) म्हटलें तर त्याबरोबरच दुप्पटीचा नाद (सा) उमटतो. नंतर तिपटीचा नाद (मध्य प) उमटतो. मग टीप (सा'). त्यानंतर तार तीव्रगांधार (गा'). हा गा' जरा बलवान् व टिकाऊ असतो. (आधारनाद सा̱ हाहि सा, नि असा जातो व मग गा' उमटतो!) तात्पर्य, खर्ज सा च्या तारेमधून मध्य प व तारतीव्र गांधार उमटतात. (मध्य व तार सा हे सा मध्यें मिसळून जातात). याच न्यायानें मंद्र प̱ च्या तारेंतून मध्य तीव्र नि व तारतीव्र रे होतात. मंद कोमल म̱ च्या तारेंतून मध्यतीव्र ध व तार कोमल नि; त्यालाच कोणी 'अतिकोमल' नि म्हणतात. मंद्र तीव्र नि च्या तारेंतून तीव्र म व एक 'अतिकोमल ग' चा प्रकार होतो. सा̱ सा सा प̱, सा̱ सा सा म̱, सा̱ सा नि̱ या ज्या तीन रूढ मिळवटी, त्या लयबद्ध छेडल्यास मुख्य नादघोष व त्यांतून निघणारे स्वरांचे 'सुटेसुटे

उन्मेष ' कसे कोणते तें सहज लक्षांत येईल, आणि पांच, सहा, वगैरे तारांचे तंबोरे करून काय साधतें याचा विवेकहि करतां येईल. तीव्र नि मध्यें तार लावणें हें अब्दुलकरीमखांनीं सुरूं केलें अशी समजूत आहे, ती चूक आहे; त्यांच्या वंशांत ती परंपराच होती, बंदेअलींच्या बीनाची कडझील तीव्र नि मध्येंच असे असें जाणकार सांगत. पण हें केव्हां, गायकाला तीव्र म या स्वराचा उपयोग करणें असेल तरच; एरव्हीं नाहीं. पण हल्लीं असा तत्त्वविवेक होतच नाहीं! झिंजूटी बिलावलसारख्या रागसप्तकासाठीं सा सा सा प किंवा सा सा सा म ऐवजीं प सा सा म हेंच योग्य, याचा अनुभव प्रस्तुत लेखकानें घेतला आहे. पण कांहीं केलें तरी एकतरी अंतर्नाद प्रत्येक रागसप्तकांत खटकणारा असा होतोच. त्याचें बल किंवा टिकाव हें धागा सरकावून कमी करतां येतें !

१३. २६ इलेक्ट्रिक् मोटर्, व्हेरिएब्ल्स्पीड् ड्राइव्ह्, त्याला कॅम् व चामड्याचीं ' फिंगर्स् ' अशी ही रचना होती. ती नंतर रसिकाग्रणी राजे तुकोजीराव बाळासाहेब होळकर यांजकडे गेली.

१३. २७ व्हायोलिन्सारख्या वाद्यांचा एक गट आहे. खरज–खरज देणारें तें डबूल् बेज् (डूबूल्बास्), त्यावर व्हायोलिनचेलो (चेलो). त्यावर बेज्व्हायोल् (बास्वियोल्) त्यावर व्हायोल् (वियोल्) आणि त्याच्यावरच्या पट्टींत व्हायोलिन् (वियोलीन्) अथवा प्राकृत इंग्रजींत फिड्ल्. आपल्याकडे पुरुषांच्या साथीला चेलो किंवा बास्वियोल्, आणि स्त्रियांसाठीं वियोल् किंवा वियोलीन्, अशीं हवीं. फिड्लशिवाय इतर वाद्यें आपण कां घेतलीं नाहींत तें कळत नाहीं; त्याची पट्टी पुरुषांच्या व अनेक स्त्रियांच्या साथीला योग्य नाहीं.

१३. २८ पित्सिकातो, स्तकातो वगैरे तुटक नाद काढण्याच्या रीति आहेत. सुखलाल, बिनीवाले, पार्सेकर, विष्णु जोग, साठे, दातार वगैरे फिड्ल्वादक चांगले समजले जातात, व गजाननराव जोशांनाहि बरेच लोक मानितात हें माहीत असून व त्यांना ऐकिलेलें असूनहि हीं विधानें केलीं आहेत. सन्मित्र विष्णु जोग यांनीं आपल्या फिड्ल्ला तर तरफा बसवून घेतल्या व " आफ्रिकेच्या दौऱ्यांत हिराबाईंनीं त्याचें कौतुक केलें " असें ते सांगत. व्हायोलिन्चे गुणधर्म व त्यावर झालेलें अफाट संशोधन त्यांनीं लक्षांत घेतलें नाहीं. तरफा लावावयाच्या तर एकादें स्वस्तांतलें ' खोका–फिड्ल् ' उत्तम !

१३. २९ एकतारी–तुणतुण्यांत चतस्र लयांगें तुटक उमटतात एवढेंच.

१३. ३० ' डमरु 'बद्दल बरेंच भाकड सांगितलें जातें, कारण तें " साक्षात् भगवान् श्रीशंकर महादेवाच्या " हातांतील वाद्य ! " पाणिनिचीं सूत्रेंहि त्याच डमरुच्या ' अइउण-ऋलृक् ' मधून निघालीं, " मग बिचाऱ्या गीततालाची काय कथा ! परंतु त्रिमूर्तींपैकीं ' शं-कर ' आणि पुराणोत्तर शंकर यांत फरक आहे. कित्येक संगीतविषयक लेख डमरु, श्रीकृष्णाची बांसरी, दहा तोंडांनीं गाणारा रावण (दश = मोठें, प्रसिद्ध, भयंकर, आकर्षक; म्हणून दश–आनन असें नव्हे काय ?), संगीतावर ग्रंथ लिहिणारा मारुती–हनुमान्, यांबद्दल भक्तिनें कथन करून त्यावर भाष्य करिणारे अजून होत असतात.

१३. ३१ नगारा (नक्कारा) हें वाद्य, चौघडा हा चार वाद्यांचा संच.

१३. ३२ भोंगा आवाज व बोलांची कमतरता सोडिल्यास ढोलकीचें वादन फार प्रगत होऊं शकतें. ढोलकीची लावणी परवांपर्यंत लोकप्रिय होती. 'पुढचें पाऊल' या बोलपटांत ढोलकीचा चांगला उपयोग करून घेतला आहे. उत्तरेकडे, कच्छ-काटियावाडांत ढोलक फार लोकप्रिय आहे. ढोलक पखवाजी-अंगांनीं वाजवितां येतो. विलायतहुसेनखां (आग्रेवाले) यांच्या मातोश्री (नत्थनखांच्या पत्नी) ढोलकवादनांत विद्वान् व अग्रगण्य होत्या व राजेरजवाड्यांकडून त्यांना आमंत्रणें येत असें वृद्धांकडून ऐकिलें आहे.

१३. ३३ मृदंगादि वाद्यांचें प्राचीन वर्णन नाट्यशास्त्रांतून घेतलें आहे. इतर माहितीहि तेथीलच आहे. 'मर्दल' वाजविणारा जो मार्दलिक म्हणजे मृदुंग्या किंवा पखवाजिया, तो सर्वप्रमुख तालवादक असें त्यांत आहे. रत्नाकर (३.२१६–२१८) मध्यें तालवाद्यें दिलीं आहेत तीं अशीं : मृदंग, पणव, दर्दुर, डक्का, मंडिडक्का, डक्कुली, पटह, करटा, ढक्का, ढवस, घडस, हुडुक्का, डमरू, रुंजा, कुडुक्का, कुडुवा, निःस्साण, त्रिवली, भेरी, तुंबकी, व बोंबडी.

१३. ३४ लहानपणापासून सुमारें १९३२-३३ पर्यंत तंबोरा, तंबूरा याशिवाय दुसरा उच्चार ऐकिलावाचला नाहीं. हल्लीं 'तानपुरा'च ऐकूं येतें. तुंब वरून तंबोरा, अथवा ईरानी तंबूर (हें वाद्य वेगळें आहे) वरून तंबोरा, हें स्पष्ट दिसतें. पूर्वीचे ग्रंथ पाहिले तरी तंबोरा हेंच रूप मराठी–हिंदी–गुजरातीमध्यें होतें व तसें लिहिणारे सर्वजण संगीतज्ञ होते (बाळकृष्णबुवा इचलकरंजीकर, भातखंडे, आचरेकर, मुळे, नबाबली चौधरी, आबासाहेब मुजुमदार, टेंबे वगैरे). मग हें तानपुरा कोठून आलें, कोणी आणिलें व कशासाठीं ? त्याचा अर्थ काय ? 'तान पुरी करितो तो' याला काय अर्थ आहे ?–तान घेतलीच नाहीं तर काय म्हणावें ?

स्वरनलिका ती सनई. या शब्दाचेंहि वरीलप्रमाणेंच. 'शहनाई' म्हणजे काय ? शहाजणें वाजलीं असा शब्द बखरींत येतो, तेथें तुतारी–चौघडा हें अभिप्रेत असतें, सहाजणांचा वृंद असतो. हिंदीउर्दू भाषिकांची अशुद्ध शब्दरूपें, आपली शुद्धरूपें टाकून देऊन, आपण काय म्हणून उचलावीं ?

चक्करदार परणाची माहिती तालव्यवहार भागांत आहे; तेथें अर्थ स्पष्ट होईल. तिहाई–तिहाई घेत चक्कर पुरें करावयाचें. चक्र हें जास्त शुद्ध, चक्रदार हा समास अर्ध-संस्कृत होतो एवढेंच. तरी त्यांत 'धार' कोठली ? चक्रधार याला कांहींच अर्थ नाहीं ! चक्करदार हें अशुद्ध समजून कोणी त्याला संस्कृत वेष चढविलेला दिसतो. 'चक्रधार' हा अशुद्ध शब्द हल्लीं एका नाटकांतहि महत्त्वाच्या प्रसंगीं आला आहे. त्यांतील 'चक्रधार परणाची तान', जी तेच तेच स्वर घेतलेली आहे, तो मोठाच विनोद आहे !

१३. ३५ हे जातिविषयक उल्लेख परंपरागत आहेत, त्यांनां विशिष्ट अर्थ आहे आणि तो वाद्यविषयक आहे.

१३. ३६ ज्यांनां हल्लीं ईराख् वगैरे नांवें आहेत त्या देशांच्या अतिप्राचीन भाषत 'बूल्ग्' अशा तऱ्हेचा कांहीं शब्द आहे व तो 'मारून वाजविणें' अशा अर्थाच्या धातु-पासून बनलेला आहे; व 'बूल्ग्' हें तालवाद्य आहे. आरबी संस्कृतिमधील 'अल् तब्ल्' चे प्रकार बूलादी, तुर्की, जंगी, शामी, मर्गी, व ज़ाविज़्; शिवाय ईरानी संस्कृतिमध्यें नकारेजहां आणि ताशा हेहि होते.

१३. ३७ रत्नाकराच्या पांचव्या तालाध्यायांत व सहाव्या वाद्याध्यायांत हें वर्णन आहे.

१३. ३८ अमीर खुस्रौनें तबला काढला असें मानितात. त्याचा परामर्श वर घेतलाच.

'अमीर खुस्रौनें तयार केलेले ठेके' याचा विचार पुढें येईल.

एक दंतकथा अशी कीं कोणा मोठ्या पखवाजियांचा सामना झाला, तेव्हां ज्याचा जय झाला त्यानें पराजिताची बोटें छाटलीं; तेव्हां त्या थोट्यानें दोन भागांचा पखवाज (तबला) तयार करून त्याचें वादन सुरू केलें.

दुसरी दंतकथा अशी कीं असाच सामना झालेला असतांना एकानें चिडून पखवाजाचे दोन तुकडे केले; तुकडे केले तरी तें वाद्य वाजूं शकलें. 'तबही बोला' म्हणून तबला हें वाद्य.

हें सर्व भाकड आहे, निराधार आहे, असंभवनीय आहे

१३. ३९ चामड्यावर तळहात आपटणें म्हणजे थाप नव्हे. तो हळुवार आपटून लगेच करांगुलीकडे वळवून ताबडतोब उचलावयाचा असतो व त्यांत बोटेंहि महत्त्वाचीं असतात. ही क्रिया नाजुक आहे. हाताची उचल महत्त्वाची. "तळहाताला बत्तासे बांधून ते न फुटूं देता पखवाज वाजविणें" हें श्रेष्ठ वादकाला अशक्य असें नाहीं.

१३. ४० "चलो मच्छिंदर, गोरख आया" ही दंतकथा प्रसिद्ध आहे पण तिचा 'मायामच्छिंद्र' सिनेमाव्यतिरिक्त अनुभव नाहीं. येथें अभिप्रेत असलेल्या प्रकारांत गंगा, चंद्र, मुकुट, नाग, गज, गणपति, रुंड, मुंड, थक्कित, अधर, राधा, माधव, मोहन, अशा शब्दांचें बाहुल्य असतें. आतां हें खरें कीं ही कविता म्हटल्यामुळें त्याला बोलांचा स्पष्टपणा प्रतीत होतो कीं कसें याचा विचार व्हावयास हवा, आणि त्याच्या बोलांचें व मुखोच्चारांचे वैज्ञानिक परीक्षण करून त्यांचा तुलनात्मक अभ्यास करावयास हवा. सर्वच पाटाक्षरांबद्दल हें मत आहे. जें वाजतें तें सहीसही अक्षर नसतें. तो त्या अक्षराचा भास असतो.

१३. ४१ यांत विनोद नाहीं, जुना पारिभाषिक शब्द आहे. (पूर्वी तोफेलाहि भांडें म्हणत. आवाज करणारें तें भांडें).

१३. ४२ हाताचा व विशेषतः मनगटाच्या मणिचा दाब देऊन आवाज चढवितां येतो. तेथें हुंकारगमक प्रतीत होतें. कांहीं ठेक्यांत हा हुंकार आवश्यक आहे. दाब देतांनां कोणी मनगट रगडून पुढें नेतात, तो 'घिस्सा'.

१३. ४३ येथें साथ याचा साधारण अर्थच आहे. 'साथ' नांवाचा जो वादनांतील प्रकार, त्याचें वर्णन पुढें येईल.

१३. ४४ उदाहरणार्थ, अहमदजान थिरकवा यांचें वादन. त्यांत डग्गा घुमणें अगदीं कमी आहे. त्यांचे गुरुबंधु शम्सुद्दीन यांचाहि डग्गा फार घुमत नसे, परंतु तबल्याचा टणत्कारहि कमी असे. अल्लारखा, चतुरलाल, अनोखेलाल, किशनमहाराज यांच्या वादनाशीं तुलना करून पहावी.

१३. ४५ भरदार, भरलेला बोल तो भरा बोल. भऱ्या बोलाची क्रिया ती भरी. कोणी 'भरीबोल' म्हणतात तें भाषादृष्ट्यां चूक आहे.

१३. ४६ भरा बोल हलक्या हातानें वाजवून नाजुक करितां येतो, तर दाब देऊन अथवा शीघ्र शक्तिनें आघात करून खाली बोल प्रमुख करितां येतो. येथें 'जोर' दिला असें म्हणतात. जोर म्हणजे भार नव्हे.

१४. कांहीं प्रचलित ठेके

या भागाच्या मथळ्यावरून अशी कल्पना होईल कीं आतां 'धा धीं धी ना' वगैरे वादन कसें होतें याबद्दल कांहीं माहिती पुरविली असेल. परंतु या पुस्तकांत आपणांस लयतालाचा 'विचार' करावयाचा आहे, वादन शिकावयाचें नाहीं; वादनशिक्षणासंबंधी अनेक पुस्तकें आहेत व तीं बहुतेक चांगलींच आहेत. येथें 'ठेका' या वस्तुचा विचार कर्तव्य आहे. अर्थात् तो प्रचलित क्रियेला धरून, तिच्यांतील उदाहरणें घेऊन, असाच होणार, परंतु आपण त्या क्रियेला तर्कपद्धति लावणार आहोंत. तशी तर्कपद्धति लाविली गेल्याचीं उदाहरणें जवळजवळ नाहींतच, म्हणून येथें आपणांस जे निष्कर्ष मिळतील ते प्रचलित कल्पनांशीं नेहमीं जुळतीलच असें नाहीं. म्हणून हा भाग सांप्रदायिकांनां बहुधा रुचणार नाहीं, परंतु त्यांनीं त्याकडे सहानुभूतिनें पाहून स्वतः विचार करावा अशी विनंति आहे. कित्येक ठिकाणीं केवळ रास्त तर्काच्या पलीकडे जाऊन आपण कांहीं अंदाज बांधिणार आहोंत, ते केवळ कांहीं कूटप्रश्नांचा उलगडा करण्यासाठीं. ते अंदाज अर्थात् लेखकाचे स्वतःचे, ते चुकीचे असणें शक्य व स्वाभाविक आहे; तरीहि ते येथें मांडण्याचें कारण असें कीं ते ते कूटप्रश्न खरोखर अस्तित्वांत आहेत याची जाणीव करून देणें, त्यांचा उलगडा होणें फार महत्त्वाचें आहे हें दाखविणें, तसा उलगडा झाल्यास भारतीय संगीतपरंपरा व पद्धति काय आहे याबद्दल एक निश्चित बोध होऊं शकतो हें सुचविणें, आणि तो उलगडा तर्कविचार व अंदाज यांच्या साहाय्यानें कांहींसा होऊं शकतो हें दिग्दर्शित करणें.

'ठेका' म्हणजे अंगखंड–यतिस्थानें व समस्थान–जातिगति या लक्षणांनीं युक्त अशी पुनरावृत्तिचा धर्म दिलेली म्हणजे आवर्तनधर्म असलेली 'ताल' ही जी वस्तु, तिचा नादमय आविष्कार. हीं इष्ट लक्षणें स्वरभेद, वर्णभेद, उच्चारभेद, इत्यादि क्रियांनीं उत्पन्न होतात, केवळ टाळीच्या क्रियेनें नव्हे. टाळीच्या व निःशब्द अशा हस्तक्रियेनें केवळ ताल ही वस्तु फारतर दर्शित होईल, पण त्या तालाचें वजन केवळ हस्तक्रियेनें दिसणार नाहीं. ठेक्यांत 'डौल', 'वजन' असतें, तें तालांत स्पष्ट होत नाहीं.—एवढा विषय आपण 'जाति आणि खंड' व 'आवर्तन' या भागांत मांडिला. खरोखर पाहतां हा मुद्दा लिहून स्पष्ट करणें अवघड आहे; परंतु तो अतिशय महत्त्वाचा आहे. म्हणून त्याचें अधिक विवेचन आतां करावयास हवें. तें उदाहरणांनींच होणार हें ठेक्याच्या कल्पनेंतच गर्भित आहे.

भीमसेन जोशी यांचें "तीर्थ विठ्ठल, क्षेत्र विठ्ठल" हें अत्यंत परिणामकारक गीतगान आजकाल फार लोकप्रिय आहे, त्याचें उदाहरण सोपें व विषयप्रवेशास योग्य म्हणून घेऊं.

'तीर्थ', 'क्षेत्र' हे शब्द आपण गद्यांत म्हणतों तेव्हां ती, क्षे यांचा उच्चार फारसा दीर्घ करीत नाहीं, आणि 'र्थ', 'त्र' हीं जोडाक्षरें असल्यामुळें त्यांचा उच्चार फारसा ऱ्हस्व होत नाहीं. तेव्हां हीं सर्व अक्षरें एका समान लांबीचीं मानूं, व तोच न्याय 'विठ्ठल' या शब्दाला लावून तसा उच्चार करूं. म्हणजे तीर्थ २ मात्रा, विठ्ठल ३ मात्रा, क्षेत्र २ मात्रा आणि

विठ्ठल ३ मात्रा असा एकूण १० मात्रांचा हा चरण होईल. तीर्थचा थ आणि विठ्ठलचा वि जोडून घेतां येतो, परंतु क्षेत्रचा 'क्ष' उच्चारिण्यासाठीं किंचित् श्वास, किंचित् विराम घ्यावा लागतो. तो विरामकाल फार लहान म्हणून नजरेआड करूं, तरीहि 'तीर्थ विठ्ठल' आणि 'क्षेत्र विठ्ठल' असे दोन खंड होतील; मुख्य यतिस्थान 'ल' आणि 'क्ष' यांमध्यें म्हणजे पांच मात्रांनंतर येईल. हें जर आवर्तन मानिलें तर तालस्वरूप सिद्ध झालें; त्याचें वर्णन असें होईल :

मात्रा दहा, खंड दोन, खंडजाति; समस्थान दहाव्या मात्रेच्या शेवटीं म्हणजेप हिलीच्या सुरुवातीला; अंगें द्रुत-द्रुतविराम, द्रुत-द्रुतविराम म्हणजे २-३, २-३ मात्रांचीं; यांत जातिगति सिद्ध झाली, म्हणजे 'चलन' दिसलें.

या तालाचें या शब्दांमध्यें उच्चारण

॥ ती । र्थ)(वि । ट्ठ । ल)(क्षे । त्र)(वि । ट्ठ । ल ॥
×१ २ ३ ४ ५ ६ ० ७ ८ ९ १० +

असें झालें. तें म्हणून पहावें, भाषादृष्टिनें कांहीं खटकणार नाहीं.

आतां या चरणाला छंदाचे मूळ नियम लावूं. ती दीर्घ, दोन मात्रांचा, त्यांतच र्थ या जोडाक्षरांमुळें येणारें दीर्घत्व सामावून गेलें व उरलेला थकार एका मात्रेचा झाला; एकूण 'तीर्थ' या तीन मात्रा. तोच न्याय 'क्षेत्र' शब्दाला लागेल. वि ची मात्रा एक खरी, परंतु पुढें ट्ठ हें जोडाक्षर असल्यामुळें 'विट्' या उच्चारांत दोन मात्रा यावयास हव्या. उरलेले ठ आणि ल प्रत्येकीं एका मात्रेचे. (पहिला विठ्ठल जो आहे त्याच्या ल नंतर 'क्ष' हें अक्षर आहे, तें जोडाक्षर नसून एकच व्यंजन मानिलें). म्हणजे ॥ ती । ऽ । र्थ)(वि । ऽट् । ठ । ल)(क्षे । ऽ । त्र)
×१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ० ९ १०

(वि । ऽ ट् । ठ । ल ॥ असें चौदा मात्रांचें आवर्तनरूप झालें. या तालाचें वर्णन : १४ मात्रा,
११ १२ १३ १४ +

खंड दोन, मिश्र (७ मात्रांची) उपजाति, अंगें ३-४, ३-४ मात्रांचीं म्हणजे द्रुतविराम-लघु, द्रुतविराम-लघु अशीं (मात्रेचें अंग विराम मानिलें). या वर्णनांत चलन आलें.

या दुसऱ्या प्रकारांत विठ्ठलचा वि दीर्घ मानिला कारण त्यांच्यापुढें ट्ठ हें जोडाक्षर आहे. तें जोडाक्षर आहे हें उच्चारणांत भासेल, म्हणजे ट्ठ च्या ठिकाणीं, ६ व्या आणि १३ व्या मात्रांवर, विशेष 'भार' पडेल. याहि आवर्तनांत भाषादृष्टिनें कांहीं खटकणार नाहीं.

आतां याला प्राकृताचा लघूपाय लावूं. 'ट्ठ' हा उच्चार कठोर ठेवावयाचा नाहीं, म्हणजे त्याचें जोडाक्षरस्वरूप भासूं द्यावयाचें नाहीं. तसें केल्यास वि दीर्घ होत नाहीं व म्हणून विठ्ठलच्या मात्रा चार न होतां, पहिल्या प्रकाराप्रमाणें, तीनच होतात. आतां हा प्रकार

॥ ती । ऽ । र्थ)(वि । ट्ठ । ल)(क्षे । ऽ । त्र)(वि । ट्ठ । ल ॥
×१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ० ८ ९ १० ११ १२ +

असा उच्चारिला जाईल. हें आवर्तन मानिल्यास तालस्वरूपाचें वर्णन :-

मात्रा बारा, खंड दोन, वृत्त (६ मात्रांची) उपजाति, अंगें द्रुतविराम–द्रुतविराम–द्रुतविराम-द्रुतविराम,

असें होऊन त्या तालाचें चलन दिसेल. हेंहि भाषादृष्टिनें चूक नव्हे.

आतां आपण उच्चार असा करूं कीं, दुसरा जो १४ मात्रांच्या आवर्तनाचा प्रकार, त्यांतील र्थ आणि त्र हे लांबवून दोन मात्रांचे करूं; हाहि एक लघूप्राय होऊं शकतो, भाषेवर अत्याचार होत नाहीं हें स्पष्ट आहे.

॥ ती । ऽ । र्थ । ऽ)(वि । ऽट्ठ । ठ । ल)(क्षे । ऽ । त्र । ऽ)(वि । ऽट्ठ । ठ । ल ॥
× १ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२ १३ १४ १५ १६ +

असें १६ मात्रांचें आवर्तन साधेल. या तालाचें वर्णन 'मात्रा १६, खंड २, मानुष (८ मात्रांची) उपजाति, अंगें लघु–लघु–लघु–लघु' असें होऊन त्यांत चलन वर्णिलें जाईल.

अशा रीतिनें केवळ 'तीर्थ विठ्ठल, क्षेत्र विठ्ठल' या साध्या भोळ्या सोप्या ओळीला आपण चार वेगवेगळ्या तालांत नेऊं शकलों, चलन वेगवेगळें करू शकलों. येथें हें लक्षांत ठेवावें कीं त्या वेगळेपणासाठीं आपणांस कोणताहि बलात्कार–जसा 'चंऽद्रिकाऽऽऽ हीऽजणोंऽऽऽ' या सात मात्रांच्या उदाहरणांत दिसला तसा–करावा लागला नाहीं, भाषेची व शब्दांची मोडणी आणि अर्थभाव यांचें उल्लंघन करावें लागलें नाहीं. तालवर्णन कसें होतें आणि तालाचें चलन कसें दिसतें, 'जाति'च्या गतिचा डौल कसा प्रकट होतो तें यांत दृष्टिस पडतें.

॥ १ । २)(१ । २ । ३)(१ । २)(१ । २ । ३ ॥
× १ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० +

॥ १ । २ । ३)(१ । २ । ३ । ४)(१ । २ । ३)(१ । २ । ३ । ४ ॥
× १ २ ३ ४ ५ ६ ७ ०८ ९ १० ११ १२ १३ १४ +

॥ १ । २ । ३)(१ । २ । ३)(१ । २ । ३)(१ । २ । ३ ॥
× १ २ ३ ४ ५ ६ ०७ ८ ९ १० ११ १२ +

॥ १ । २ । ३ । ४)(१ । २ । ३ । ४)(१ । २ । ३ । ४)(१ । २ । ३ । ४ ॥
× १ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ २ १० ११ १२ १३ १४ १५ १६ +

अशीं चार वेगवेगळ्या तालांचीं रूपें आपणांस मिळालीं.

वर अक्षरें न लिहितां अंक लिहिले, त्यांत हें सुचवावयाचें आहे कीं, जरी वरील तालस्वरूपें 'तीर्थ विठ्ठल, क्षेत्र विठ्ठल' या शब्दांच्या उच्चारांवरून–म्हणजे शब्दार्थ, वर्णोच्चार, जोरभार यांच्या भेदांमुळें अंगखंडजाति निर्माण होऊन—आपणांस मिळालीं, तरी एकदा तीं मिळालीं कीं साधारणरूपें म्हणून, अमुक चलन–अमुक डौल म्हणून, ग्राह्य होऊं शकतात. आतां या सांच्यांत इतरहि गीतें बसूं शकतील, नव्हे बसतात हेंहि माहीत आहेच. अंकांनीं थोडक्यांत सुचविलेलीं बंधनें पाळिलीं म्हणजे झालें, त्यांमध्यें अक्षरें दुसरीं कांहींहि असूं शकतील.

या चार प्रकारांपैकीं पहिल्यास झपताल असें नांव आहे, दुसऱ्या प्रकारांत दीपचंदी, चाचर आणि झूमरा हे ताल होऊं शकतील, तिसऱ्या प्रकारांत जलद एकताल येईल, (किंवा दादऱ्याचीं दोन आवर्तनें होतील), आणि चौथ्या प्रकारांत तीनताल अथवा त्रिताल, तिलवाडा, आणि पंजाबी ठुमरी व टप्पा हे येतील. यांशिवाय इतर ताल आहेत, पण आपण केवळ 'प्रचलित' ठेके व ताल पाहणार आहोंत, तर्कविचारास तेवढें पुरेल आणि विशेष प्रचारांत नसणारे ताल पाहून तादृश फायदाहि नाहीं.

दहा मात्रांमध्यें शूलताल येतो, पण त्याचे खंड ४–२–४ अशा मात्रांचे आहेत. म्हणून तो येथें लागूं होत नाहीं. १४ मात्रांमध्यें धमार आहे, त्याचे खंड ५–२–३–४ मात्रांचे आहेत; आणि आडा चौताल (आडाचारताल) आहे, त्याचे खंड २–४–४-४ असे आहेत, म्हणून त्यांचाहि प्रयोग येथें होणार नाहीं. तोच प्रकार १२ मात्रांच्या चारताल (चौताल) आणि मध्य–विलंबित एकताल यांचा, कारण त्यांचे खंड ४–४–४ मात्रांचे आहेत. म्हणून शूलताल, धमार, आडाचारताल, चारताल आणि 'बराबर एकताल' व 'ठाय एकताल' हे ताल 'तीर्थ विठ्ठल क्षेत्र विठ्ठल' ला लागूं होत नाहींत.

ताल नांवाचें जें आवर्तनाचें चलन, त्याचें स्पष्टीकरण अशा प्रकारें झालें.

आतां 'ठेक्या' कडे वळावयाचें आहे, आणि ठेका व ताल यांतील अर्थभेद स्पष्ट करावयाचा आहे.

खरें पाहतां वर लिहिलेली 'तीर्थ विठ्ठल क्षेत्र विठ्ठल' या शब्दोच्चारांची चार प्रकारची मांडणी हे तत्त्वतः चार वेगवेगळे ठेकेच आहेत! तालाची जी साधारणरूपानें वर्णितां आलेली खंडयुक्त चलनगति, तिला अनुसरून वेगवेगळे वर्णोच्चार असल्यामुळें हे ठेकेच झाले. परंतु 'ठेका' हा शब्द वाद्याला अनुलक्षून आहे, वाद्यांतील पाटाक्षरें त्या त्या जागीं तशा तशा प्रकारें ठेविलीं कीं ठेका होतो. म्हणून तीर्थ विठ्ठल, क्षेत्र विठ्ठल यास रूढ प्रघातानुसार ठेका म्हणतां येणार नाहीं एवढेंच. आतां अधिक स्पष्टीकरणासाठीं वरील चार प्रकार आणि त्यांच्या उल्लेखित चार तालांचे ठेके, यांची तुलना करूं.

(१) दहा मात्रांचा, दोन खंडांचा, २–३, २–३ अशा अंगांचा, झपताल.

|| ती । र्थ)(वि । ठ्ठ । ल)(क्षे । त्र)(वि । ठ्ठ । ल || हें शब्दरूप. झपतालाचे
× १ २ × ३ ४ ५ ६ ० ७ ८ × ९ १० +

वेगवेगळे ठेके पुढीलप्रमाणें मानितात.

|| धा । ऽ)(धा । कि । ट)(त । क)(धा । कि । ट || तक ऐवजीं किटहि म्हणतात.
× × ० × +

|| धा । ऽ)(धा । गे । कि)(ट । तक)(धा । कि । ट || यांत फक्त ७ व्या मात्रेचे
× × ० × +

२ भाग आहेत.

॥ धा । ऽ)(धा । गे । किट)(त । क)(धा । कि । ट ॥ यांत फक्त ५ व्या मात्रेचे
× × ० × +
२ भाग आहेत.

॥ धीं । ना)(धीं । धीं । ना)(ती । ना)(तीं । तीं । ना ॥ ८ व्या मात्रेवर
× × ० × +
जोर आहे.

॥ धीं । ना)(धीं । धीं । ना)(क । त्ता)(धीं । धीं । ना ॥ ८ व्या मात्रेचा जोर
× × ० × +
स्पष्ट आहे.

॥ धीं । धीं)(ना । धीं । ना)(तीं । तीं)(ना । धीं । ना ॥ ३ ऱ्या व ८ व्या
× × ० ×
मात्रेवर जोर आहे.

यांतील शेवटचे तीन ठेके 'तीर्थ विठ्ठल'च्या या प्रकाराच्या उच्चारणाशीं जुळतील.

(२) चौदा मात्रांचा, दोन खंडांचा, ३–४, ३–४ अशा अंगांचा, अशा प्रकारचे तीन "ताल" वर उल्लेखिले व त्यांची नांवें दीपचंदी, चाचर व झूमरा अशीं सांगितलीं. आतां प्रश्न असा उद्भवतो कीं येथें अंग–खंड–यतिस्थान–आवर्तनांतील मात्रा यांनीं निश्चित होणारें चलन-स्वरूप एकच आहे, म्हणजे 'ताल' याची जी आपण व्याख्या केली तिच्यानुसार ताल एकच आहे; तर हीं तीन नांवें वेगळे 'ताल' कशीं दाखवूं शकतील? या प्रश्नाची सोडवणूक 'ताल' आणि 'ठेका' यांमध्यें अर्थभेद करूनच होऊं शकेल व तशी प्रस्तुत लेखकानें केली आहे.

आपलें शब्दरूप ॥ ती । ऽ । र्थ)(वि । ऽट्ठ । ठ । ल)(क्षे । ऽ । त्र)(वि । ऽ
×१ २ ३ ४× ५ ६ ७ ८० ९ १० ११× १२
। ट्ठ । ठ । ल ॥ हें आहे. आतां उपरोल्लिखित मानिलेले तथाकथित 'ताल', म्हणजे आपल्या
१३ १४ ×
व्याख्येप्रमाणें "ठेके", पहा.

दीपचंदीचा ठेका, एक प्रकार—

॥ धा । तीं । ऽ)(धा । गे । तीं । ऽ)(ता । तीं । ऽ)(ता । के । धीं । ऽ ॥
×१ २ ३ ×४ ५ ६ ७ ८० ९ १० ×११ १२ १३ १४ +

चाचरचा ठेका, एक प्रकार—

॥ धीं । न । क)(धा । गे । त्र । क)(तीं । न । क)(ता । के । त्र । क ॥
×१ २ ३ ४× ५ ६ ७ ८० ९ १० ११× १२ १३ १४ +
(हा जरा जलदच घ्यावयाचा असतो).

झूमऱ्याच्या ठेक्याचे पुढील प्रकार प्रसिद्ध आहेत—

॥ धीं । धा । किटतक)(धीं । धीं । धागे । किटतक)(तीं । ता । किटतक)(धीं । धीं । धागे । किटतक ॥
× १ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२ १३ १४ +

॥ धीं । धागे । तिरकिट)(धीं । धीं । धागे । तिरकिट)(तीं । ताके । तिरकिट)(धीं । धीं । धागे । तिरकिट ॥
× १ २ ३ × ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ × १२ १३ १४ ×

॥ धीं । ऽ धा । त्रक्ड)(धीं । धीं । धागे । त्रक्ड)(तीं । ऽ ता । त्रक्ड)(धीं । धीं । धागे । त्रक्ड ॥
× १ २ ३ × ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ × १२ १३ १४ +

॥ धीं । ऽ धा । त्रक)(धीं । धीं । धागे । त्रक)(तीं । ऽ ता । त्रक)(धीं । धीं । धागे । त्रक ॥
× १ २ ३ ४ × ५ ६ ७ ८ ० ९ १० ११ × १२ १३ १४ +

यांत पहिल्या दोन प्रकारांत २ ऱ्या आणि ९ व्या, अथवा दुसऱ्या दोन प्रकारांत १॥ आणि ८॥ या क्रमांकांच्या मात्रांवर जो आघात येतो, त्या ठिकाणीं 'तीर्थ विठ्ठल' च्या उच्चारांतील तीचा केवळ इकार आणि क्षेत्र चा केवळ एकार आहे; म्हणून हे झूमऱ्याचे ठेके जुळणार नाहींत, असें ताबडतोब भासेल. तोच प्रकार किंचित् कमी प्रमाणांत दीपचंदीच्या ठेक्यांत दिसेल. मात्र चाचरचा ठेका आपल्या शब्दोच्चारांशीं जुळेल.

(३) बारा मात्रांचा, दोन खंडांचा, ३–३–३–३ अशा अंगांचा, जलद एकतालाचा ठेका.

आपले शब्दोच्चार ॥ ती । ऽ । र्थ)(वि । ठ्ठ । ल)(क्षे । ऽ । त्र)(वि । ठ्ठ । ल ॥
× १ २ ३ × ४ ५ ६ ० ७ ८ ९ × १० ११ १२ +

असे आहेत.

उल्लेख केलेला ठेका

॥ धीं । ऽ । धीं । ना । क । त्ता)(धीं । धीं । ना । धीं । धीं । ना ॥
× × × × +

अथवा ॥ धीं । ऽ । धीं । ना । क । त्ता)(धीं । ऽ । ना । धीं । ऽ । ना ॥ असा आहे.
× × × × +

तिसऱ्या मात्रेवर जोर आहे व चौथीवर नाहीं; तो बदलावा लागेल अथवा तीर्थ च्या र्थ वर जरब देऊन विठ्ठल चा वि हलका करावा लागेल; आणि मग हा ठेका शब्दोच्चारांशीं जुळेल. ठेक्यांतील जोरभार कायम ठेवावयाचा आहे कारण आपण ठेक्यांची चिकित्सा करीत आहोंत; म्हणून येथील उच्चारण ॥ ती । ऽ । र्थ । विट् । ठ । ल)(क्षे । ऽ । त्र । विट् । ठ । ल ॥
× २ ३ × ४ ५ ६ × ७ ८ ९ × १० ११ १२ +

असें करावें लागेल. म्हणजे मूळस्वरूपाचा ठेका जरी उच्चाराशीं तंतोतंत जुळला नाहीं, तरी जोरभारांत फरक करून तो तसा जुळता बनेल. हें ठेक्यांत, शब्द-वर्ण यांच्या उच्चारांत, शक्य आहे; परंतु अंगखंडमात्रा व यतिस्थानें या वर्णनांनीं निश्चित झालेलें आवर्तनस्वरूप, चलन, म्हणजे 'ताल,' त्यांत शक्य नाहीं. कारण तें ठरलेलें आहे, बदलतां येत नाहीं.

ठेका आणि ताल यांतील फरक येथें दिसला.

[येथें दिलेलें एकतालाचें स्वरूप हें मान्यस्वरूप नव्हे, आणि लेखकाचेंहि तें पूर्णमतहि नाहीं. तेवढ्यासाठींच ठेक्यामध्यें ३-३-३-३ अशीं अंगें न दाखवितां केवळ ६-६ अशींच दाखविलीं. याची अधिक चिकित्सा पुढें एकतालाच्या वर्णनांत येणारच आहे; तूर्त आपण ठेका म्हणजे नक्की काय आणि ताल व ठेका यांमध्यें नेमका फरक कोणता, हेंच पाहत आहोंत].

(४) १६ मात्रांचा, ४ खंडांचा, ४-४-४-४ या अंगांचा, ताल. यामध्यें ९ व्या मात्रेवर मुख्य यतिस्थान केलें, ४-४; ४-४ अशी गति ठेविली, कीं तालस्वरूप निश्चित ठरलें. तेव्हां खालीं दिलेलीं वर्णावर्तनें हीं वेगळे 'ताल' नव्हेत तर वेगळे ''ठेके' च म्हटलें पाहिजे असें आपल्या भूमिकेवरून ठरतें.

तीनतालाचे ठेके –

॥ धा । धीं । धीं । धा)(धा । धीं । धीं । धा)(ता । तिं । धिं । धा)(धा । धिं । धिं । धा ॥
×१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२ १३ १४ १५ १६ +
× (५) ० (९) × (१२)

व यांतील 'धा' ऐवजीं 'ना' इत्यादि रुचिपरत्वें फेरफार.

॥ धा । धीं । धागे (२) । धीं)(धा । धीं । धागेत्रक (४) । धीं)(ताके । तीं । ताकेत्रक (४) । तीं)
×१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२
× (४) ० (९)

(ता । धीं । धागेत्रक । धीं ॥
×१३ १४ १५ १६ +

तिलवाड्याचा ठेका.

॥ धा । तिरकिट (४) । धीं । ना)(तिरकिट (४) । धीं । धीं । ना)(ता । तिरकिट (४) । तीं । ना)
×१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ७ ९ १० ११ १२
× (५) ० (९)

(तिरकिट (४) । धीं । धीं । ना ॥ इत्यादि.
×१३ १४ १५ १६ +

जलद तीनतालाचा ठेका.

॥ धा । तीं । ऽ । धा)(ऽ । धा । गे । न)(ता । तीं । ऽ । धा)(ति । न । न । क ॥
×१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२ १३ १४ १५ १६ +
+ (५) ० (९) × (१३)

इत्यादि.

पंजाबी ठुमरीचा ठेका. (पंजाबी ठका अथवा मूलताल अथवा मुलतानी ठेका).

॥ धा ऽ । ग धी । ऽ ग । धा ऽ)(धा ऽ । कती । ऽ क । ता ऽ)(ता ऽ । कती ।
×१ २ ३ ४ ×५ ६ ७ ८ ९ १० ११
०

ऽ क । ता ऽ । धा गि । न धी । ऽ न । धा ॥
१२ १३ १४ १५ १६ +
×

॥ धा ऽ । ऽ तिं । ऽ न । धी ऽ)(धाड । धा तिं । ऽ तिं । ना)(ता ऽ । ऽ तिं । ऽ न
×१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११
× ०

। धीं ऽ)(धा ऽ । धा धीं । ऽ धिं । ना ॥
१२ १३ १४ १५ १६ +
×

यांत अवग्रहांचे ठिकाणीं उग्याचें स्वरांदोलन असतें.

टप्प्याचा ठेका.

॥ धीं ऽ । ता धीं । ऽ ता । धीं ऽ)(धीं ऽ । ता धीं । ऽ ता । धीं ऽ)(तीं ऽ । ता तीं
×१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १०
× ०

। ऽ ता । तीं ऽ)(धीं ऽ । ता धीं । ऽ ता । धीं ऽ ॥ इत्यादि.
११ १२ १३ १४ १५ १६ +
×

यांत अवग्रहाचे जागीं स्वरांदोलन असतें.

सोळा मात्रांचे आपले शब्दोच्चार असे होते :—

॥ ती । ऽ । थी । ऽ)(वि । ऽ द्‌ । ठा । ल)(क्षे । ऽ । त्र । ऽ)(वि । ऽ द्‌ । ठा । ल ॥
×१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२ १३ १४ १५ १६ +
× ० ×

याच्याशीं वर लिहिलेल्या ठेक्यांपैकीं कोणते उचित होतात व कोणते होत नाहींत हे आतां सहज पडताळितां येईल, विस्ताराची आवश्यकता वाटत नाहीं.

ज्यांत कांहीं वर्णोच्चारभेदांनीं, जोरभाराच्या भेदांनीं, एक ठराविक 'वजन' उत्पन्न केलें जातें अशा पाटाक्षरयुक्त तालाला ठेका म्हणतात, आणि तसें वजन न दाखवितां केवळ अंग-खंडजातिआवर्तन कळलें तर तो फक्त ताल, हा फरक आतां स्पष्ट झाला. या दीर्घ उदाहरणांत आपणांस इतरहि कांहीं महत्त्वाचे धडे मिळतात.

[१] दिलेला चरण अमुक मात्रांचा असें छंदानुसार ठरलें तरी आपण त्यांतील मात्रा कमीजास्त आहेत असें मानूं शकतों; परंतु आवर्तन अशा प्रकारें लहानमोठें मानिण्याचें साधन म्हणजे वर्णोच्चार, आणि त्या वर्णोच्चारांना भाषेमुळें कांहीं बंधनें पडलेलीं असतात म्हणून हा बदल केव्हां, कसा, किती करितां येईल यालाहि मर्यादा आहे.

[२] एका ठराविक लांबीच्या आवर्तनांतील खंड व अंगेंहि कांहीं वर्णोच्चारभेदांनीं आपण बदलूं शकतों, आणि त्यामुळें एकाच लांबीच्या आवर्तनांत वेगवेगळे 'ताल' दाखवूं शकतों. परंतु वर्णोच्चारभेद केव्हां, कोठें, किती व कसे करावे याला मर्यादा असल्यामुळें एका ठराविक लांबीच्या आवर्तनामध्यें 'ताल' भेद किती होतील यालाहि मर्यादा आहेत.

थोडक्यांत म्हणजे, वाटेल ते शब्द अथवा कोणतेंहि स्वरवाक्य, मनाला येईल तसें व तेवढें ऱ्हस्व-दीर्घ अथवा घोषित-अघोषित करून वाटेल त्या तालांत बसवितां येणार नाहीं. अशा तऱ्हेचा फेरफार शक्य आहे, परंतु कांहीं मर्यादेपर्यंतच, अधिक नव्हे. आणि हें भाषासंप्रदायावरून (जेथें अर्थवाही शब्द नाहींत अशा शुष्कगीतांत, किंवा केवळ वाद्यवादनांत, तें वर्णोच्चारांच्या रूढ क्रमसंप्रदायावरून) ठरेल.

३) म्हणून भाषाभेदामुळें तालभेद होणें अगदीं शक्य आहे.—यावरून एक अंदाज होतो कीं, अमुक भाषिक प्रांताचें—अथवा त्या भाषेचें—नांव एकाद्या तालाचें असेल, तर त्या भाषेंतील उच्चारांच्या मोडणीप्रमाणें त्या तालाचें प्रमाणस्वरूप जाणणें शक्य आहे. हा अंदाज कांहीं गानप्रकारांचें रूप व त्या प्रकारांचें मर्म जाणण्यासाठीं प्रस्तुत लेखकानें केला आहे. जसें खयाल, टप्पा, ठुमरी इत्यादि.

४) ठेके हे वर्णोच्चारमय असल्यामुळें वरील नियम ठेक्यांस लागूं होतील. त्यावरून अंदाज असा होतो कीं ठेक्याचें स्वरूप हें भाषेंतील शब्दोच्चार, छंदप्रकार वगैरेंवरून मुळांत झालेलें असलें पाहिजे. थोडी अतिशयोक्ति करून असें म्हणूं कीं प्रत्येक ठेका हा मुळांत कोणत्या-तरी भाषेंतील एकादी शब्दमालिका, गीतचरण, छंदखंड इत्यादिकांवरून सुचलेला असावा. याहि अंदाजाचा उपयोग कांहीं गानप्रकारांची व्याख्या करिण्यासाठीं केला आहे.

५) अर्थात् हें शक्य आहे कीं कांहीं ताल केवळ 'असे असे खंड करूं' अशा प्रकारच्या गणिती कल्पनेवरून मुद्दाम बांधलेले असतील. परंतु त्या त्या तालांना जेव्हां ठेक्याचें स्वरूप द्यावयाचें तेव्हां भाषेंतील वर्णोच्चारच साहाय्यक होणार, दुसरें कांहीं नाहीं; आणि म्हणून गणितानें ताल कसाहि बांधिला तरी त्याच्या ठेक्याला भाषेचें बंधन पडणारच.

—म्हणजे पुन्हां ठेक्यामध्येंहि स्वरांग आलेंच! आणि स्वरांग-तालांग ही जोडी अभेद्य आहे या आपल्या भूमिकेवर पुन्हां आपण आलों.

वर जे 'मुद्दे' सांगितले त्यांत विशेष किंवा नवें असें काय आहे, असें कोणास वाटेल. परंतु तसें व त्या पद्धतिनें सांगण्याची जरूर भासली, याला दोन कारणें आहेत.

पहिलें कारण असें कीं, 'तालवादना' बद्दल जीं पुस्तकें उपलब्ध आहेत त्यांत परंपरागत ठेके दिलेले असतातच, पण शिवाय कांहीं पुस्तकांत असा मजकूर आढळतो कीं, 'कोणी कोणी कलावंत कवितेच्या, छंदाच्या अनुरोधानें, त्यांतील उच्चारांच्या अनुरोधानें, तालठेके तयार करितात'. यांत ही प्रक्रिया नेहमींची नव्हे असा भाव आहे त्याचें निराकरण करणें अवश्य वाटतें. भाषेवरून जवळजवळ प्रत्येक ठेका तयार झाला असावा हें प्रस्तुत लेखकाला अधिक सयुक्तिक

दिसतें. अर्थात् एकदां एक ठेका तयार होऊन मान्यता पावला कीं तो परंपरागत तसा शिकविला जाऊन तशा शिस्तीची क्रिया होईल व होतेहि. पण उगम शोधावयाचा तर तो भाषेंतील शब्दोच्चारांच्या मोडणींतच शोधावयास हवा, असें वाटतें. 'छंदानुसारी ठेके' यांची जीं उदाहरणें त्या त्या पुस्तकांत मिळतात ते कायद्यांचे पलटे, किंवा साथ म्हणजे 'लिपटके बजाना' पैकींच, आहेत असें तपासणीवरून दिसतें.

दुसरें कारण असें कीं प्राचीन देशीतालांचे ठेकेहि हल्लीं सांगितले जाऊं लागले आहेत, आणि लेखकाला ते असिद्ध वाटतात. याचें कारण असें कीं संस्कृतादि पुस्तकांत केवळ लघुगुरु इत्यादि पद्धतिनें देशीतालांचें विवरण आहे, म्हणजे 'ताल' सांगितले आहेत. त्या त्या तालांतील खालीभरी–जोरभार–खुलाबंद प्रकार कोठेंहि लिहिलेला नाहीं; म्हणजेच देशी 'ठेका' असा त्या ग्रंथांत कोठेंहि उपलब्ध नाहीं. आणि एका तालांत अनेक ठेके होऊं शकतात, व कित्येकदां ते ऐकितांनां अगदीं वेगवेगळा परिणाम होऊं शकतो, हें वरील उदाहरणांत आपणांस स्पष्ट झालें आहे. जर ग्रंथांत 'वजन' सांपडत नाहीं, तर केवळ त्या तालवर्णनांत आपण आपले मनचे प्रचलित पाटवर्ण ठेवून 'हाच अमुक प्राचीन देशी ताल' असें कसें बरें सांगूं शकूं? त्याला आधार नाहीं. 'चचत्पुटः,' 'चाचपुटः,' 'पंचपाणि,' 'षट्पितापुत्रकः,' 'संपक्वेष्टाकः,' 'उद्घटक' हे नाट्यशास्त्रांतील मार्गताल हे खरें पाहतां ठेकेच आहेत व त्यांतील तशा वजनाचे आजचे बोल आपण त्या त्या जागीं ठेवूं शकतों. परंतु रत्नाकरांत जे देशी ताल आहेत त्यांबद्दल असें निश्चित कसें सांगतां येईल? उदाहरणार्थ, 'एकताली' हा देशी ताल प्रथम सांगितला आहे व त्याचें वर्णन फक्त 'एक लघु' एवढें आहे. आधीं तेथें लघु हा 'साधारण' म्हणजे ४ मात्रांचाच अभिप्रेत आहे कीं ३, ५, ७, ९ मात्रा यांपैकीं एकाद्या लांबीचा, हेंच स्पष्ट नाहीं. जरी ४ च मात्रा मानिल्या तरी त्यांत अंगखंड आहेत कीं नाहींत, नसल्यासहि आघातवर्ण कोठें, हें कांहींच नाहीं; तर एकताली हें रूप 'धाधींधींधा,' कीं 'तकधींऽ,' कीं दुसरें कांहीं, हें सांगणार तरी कसें? याचा विचार न करितां, ताल व ठेका यांची गल्लत करून, 'हाच तो प्राचीन देशी ठेका' असें ठाम सांगणें धाष्टर्याचें तर खरेंच, परंतु आपल्या परंपरेच्या शास्त्रीय अभ्यासांत अडथळा आणणारेंहि आहे, असें लेखकाला वाटतें.

असो. तेव्हां आपण जे प्रचलित ठेके पाहणार ते या भूमिकेवरून पाहाणार आहोंत.

आतां दुसरा एक महत्त्वाचा मुद्दा आधीं हाताळावयाचा आहे. तो म्हणजे ठेका ठरविण्यासाठीं आवर्तन केवढें मानावें? आपलें 'तीर्थ विठ्ठल' हेंच उदाहरण याहि मुद्यासाठीं वापरूं. 'तीर्थ विठ्ठल, क्षेत्र विठ्ठल' हा सबंध चरणच आपण एक आवर्तन म्हणून मानिला. परंतु 'तीर्थ विठ्ठल' यांत एक संपूर्ण अर्थ सामाविलेला आहे व 'तीर्थ विठ्ठल' हें पुनरावृत्तहि करितां येतें. तेव्हां 'तीर्थ विठ्ठल' एवढाच भाग एक आवर्तन म्हणून मानिला तर आपल्या पूर्वींच्या ठेक्यांचें काय होतें तें पाहूं. विस्तारभयामुळें हा भाग आतां त्रोटक लिहूं; विचाराची दिशा कळली असल्यामुळें त्रोटकरूपांत दोष नाहीं.

[१]. ॥ १ । २)(१ । २ । ३ ॥, अर्धा झपताल. ॥ ती । थं)(वि । ह । ल ॥ पांच मात्रा.
ठेका : ॥ धा । ऽ)(धा । कि । ट ॥, ॥ धा । ऽ)(धा । गे । किट ॥, ॥ धी । ना) (धी । धी । ना ॥ इत्यादि.

हा एक ताल आणि ठेका होऊं शकेल. परंतु जरा आश्चर्याची गोष्ट अशी कीं पांच मात्रांचा तालच हल्लीं प्रचारांत नाहीं ! 'आवर्तन' या भागांत आपण पाहिलें कीं आवर्तनाची लांबी फार छोटी असणें रंजक नाहीं. यानुसार जर पांच मात्रा आंखूड पडतात असें मानिलें, तर त्याला प्रतिपक्ष असा कीं, चार मात्रांचा ताल [उ.–कहरवा] हा अति लोकप्रिय असा प्रचारांत आहेच ! [कहरव्याच्या मात्रा चार कीं आठ, हा प्रश्न पुढें हाताळिला आहे].

हा एक कूटप्रश्न आहे. लेखकास वाटतें कीं पांच मात्रांचे अनेक सुबक ठेके प्रचारांत यावे, ते लोकप्रियहि होतील. हल्लीं सिनेमांत पांच मात्रांचा ठेका येतो. कारण त्या लोकांनीं सर्वच आवर्तनें ४–५–६–७–८ मात्रांत आंवरलेलीं दिसतात. त्यांनां अधिक मानवत नाहींतसें दिसतें.

[२]. ॥ १ । २ । ३)(१ । २ । ३ । ४ ॥. ॥ ती । ऽ । थं)(वि । ऽट्ठ । ठ । ल ॥. सातमात्रा.

अर्धा दीपचंदी ठेका : ॥ धा । तीं । ऽ)(धा । गे । तीं । ऽ ॥.
१ २ ३ ४ ५ ६ ७

अर्धा चाचर ठेका : ॥ धीं । न । क)(धा । गे । त्र । क ॥.
१ २ ३ ४ ५ ६ ७

अर्धा झूमरा ठेका : ॥ धीं । धा । किटतक)(धीं । धीं । धागे । किटतक ॥ अथवा
१ २ ३ ४ ५ ६ ७

॥ धीं । ऽ धा । त्रक)(धीं । धीं । धागे । त्रक ॥ इत्यादि.
१ २ ३ ४ ५ ६ ७

[३]. ॥ १ । २ । ३)(१ । २ । ३ ॥. ॥ ती । ऽ । थं)(वि । ह । ल ॥. सहा मात्रा.

जलद एकतालाचा अर्धा ठेका. ॥ धीं । ऽ । धीं । ना । क । त्ता ॥ अथवा
१ २ ३ ४ ५ ६

॥ धीं । ऽ । ना । धीं । ऽ । ना ॥ .
१ २ ३ ४ ५ ६

[४]. ॥ १ । २ । ३ । ४)(५ । ६ । ७ । ८ ॥. ॥ ती । ऽ । थं । ऽ)(वि । ऽ । ह । ल ॥.
आठ मात्रा.

तीनतालाचा अर्धा ठेका. ॥ धा । धीं । धीं । धा)(धा । धीं । धीं । धा ॥
१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८

॥ धा । धीं । धागे । धीं)(धा । धीं । धागेत्रक । धीं ॥
१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८

॥ धा । धीं । ऽ । धा)(ऽ । धा । गे । न ॥ इत्यादि.
१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८

तिलवाडयाचा अर्धा ठेका. ॥ धा । तिरकिट । धीं । ना)(तिरकिट । धीं । धीं । ना ॥
१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८

पंजाबी ठुमरीचा अर्धा ठेका. ॥ धा ऽ । ग धी । ऽ ग । धा)(धाऽ । कती । ऽ क । ता ऽ ॥
१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८

॥ धा ऽ । ऽ तिं । ऽ न । धीं)(धा ऽ । धा तिं । ऽ न । धीं ॥
१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८

टप्प्याचा अर्धा ठेका. ॥ धीं ऽ । ता धीं । ऽ ता । धीं ऽ)(धीं ऽ । ता धीं । ऽ ता । धीं ऽ ॥
१ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८

हे जे अर्ध–ठेके आतां मिळाले, त्यांपैकीं 'तीर्थ विठ्ठल' या चरणाशीं सुसंगत कोणते त्याचा विचार पूर्वी येऊन गेला आहे. आतां आपण फक्त या अर्धठेक्यांचीच तपासणी करूं.

'किटतक' किंवा 'तिरकिट' जलद म्हटलें तर 'त्रक' या बोलाचाच ध्वनिपरिणाम होतो हें अनुभवास येतें. तेव्हां झुमऱ्याचे जे दोन अर्धठेके, त्यांमध्यें भेद, फक्त पहिला बोल एकमात्रेचा व दुसराहि एकमात्रेचा ठेवावयाचा, कीं पहिला दीडमात्रेचा आणि दुसरा अर्धमात्रेचा ठेवावयाचा यावरूनच आहे, आणि हा मुद्दा एकदम पकड घेईल असा ठळक नव्हे. तोच प्रकार पंजाबी ठुमरीच्या अर्धठेक्यांत दिसतो. यांमध्यें दोनदोन भेद स्पष्ट दाखविणें असेल तर ते वादनाच्या क्रियाकुशलतेनें, अर्धमात्रा हुंकारादि स्वरालंकारानें कशी स्पष्ट व्यक्त केली, यावर अवलंबून राहील. 'सपक' वादनांत भेद स्पष्ट होणार नाहीं.

म्हणजे एक धडा असा मिळतो कीं, वजनामध्यें तत्त्वदृष्ट्या भेद जरी मानिला तरी कधीं तो एवढा बारीक असतो कीं तो स्पष्ट होणें हें केवळ वादकाच्या कुशलतेवर अवलंबून असतें. असे ठेके कां उत्पन्न झाले असावे याचें उत्तर, भाषासंप्रदाय, छंद अथवा त्या त्या बोलीच्या उच्चारांचा ठेका बांधणाऱ्यावर परिणाम, हेंच असावें असा लेखकाचा अंदाज आहे.

दीपचंदी–चाचर, जलद एकतालाचे दोन प्रकार, तीनताल–तिलवाडा–पंजाबी ठुमरी–टप्पा, या अर्धठेक्यांत मात्र जोरभाराचा परस्परभेद स्पष्ट आहे. म्हणून–दीपचंदी–चाचर इत्यादि अर्धठेके तत्त्वतः व प्रत्यक्षांतहि वेगळें स्पष्टच होतात.

आतां तीनताल व टप्पा यांचे अर्धठेके पहा. त्यांचे दोन्ही खंड एकसारखेच झाले आहेत. मग हें आवर्तन ८ ऐवजीं ४ मात्रांचेंच कां मानूं नये ?

हा मुद्दा आतां हाताळावयाचा आहे. त्याचें उत्तर म्हणून लेखकाला स्वतःचा तर्कच पुढें करावा लागणार आहे, कारण या प्रकारचा विचार इतरत्र नसल्यामुळें 'आप्तवाक्य' व परंपरा यांचा आधार येथें उपलब्ध नाहीं. अर्थात् उदाहरणें घेऊनच मुद्दा मांडणें हें श्रेयस्कर होईल.

आपण आधीं असें पाहूं कीं,— ५ मात्रांचा ठेका मिळत नाहीं हें वर सांगितलेंच, तेव्हां तो सोडून ७, ६ व ८ मात्रांचे जे अर्धठेके आपण वर घेतले, त्यांनां जबाब म्हणून कांहीं अंगखंडयुक्त असे ताल व त्यांचे ठेके कांहीं प्रचारांत आहेत काय ? असल्यास या अर्धठेक्यांची व त्या तथाकथित 'पूर्ण' ठेक्यांची तुलना केल्यास काय दिसतें ?–तसे ताल व ठेके आहेत; ते लिहूं.

(१) सात मात्रांमध्यें तुलना.

अर्धा दीपचंदी ॥ धा । तीं । ऽ)(धा । गे । तीं । ऽ ॥

अर्धा चाचर ॥ धीं । न । क)(धा । गे । त्र । क ॥

अर्धा झूमरा ॥ धीं । धा । किटतक)(धीं । धीं । धागे । किटतक ॥ अथवा
॥ धीं । ऽ धा । त्रक)(धीं । धीं । धागे । त्रक ॥

तुलनेसाठीं–रूपक, तीव्रा व पश्तो यांचे ठेके पहा.

रूपक. ॥ त । कि । ट)(धि । ट । धि । ट ॥ अथवा ॥ ता । किट । तक)
∘ × × + ∘
(धीं । नक । धीं । नक ॥
× +

अथवा ॥ ता । तीं । नक)(धीं । नक । धीं । नक ॥ अथवा ॥ तिं । तिं ।
∘ × + ∘
। त्रक)(धीं । धीं । धा । त्रक ॥
× +

॥ ता । तीं । ना)(धीं । ना । धीं । ना ॥ अथवा मतभेदानें
∘ × +

॥ धीं । ऽ । धा । गे)(तिं । त्र । क ॥ असा लघु–द्रुतविराम अंगांचा.
× × ∘ +

तीव्रा. ॥ धा । दिं । ता)(तिट । कत)(गदि । गन ॥ यांत 'खाली' नाहीं.
× × × +

अथवा ॥ धा । त्रक । धीं)(धागे । त्रक)(धीं । ना ॥ यांत खाली नाहीं हें स्पष्ट आहे.
× × × +

पश्तो. ॥ तीं । ऽ । तक)(धीं । ऽ । धा । धा ॥.
∘ × ×

या प्रत्येक ठेक्यांत कांहीं वेगवेगळा फरक आहे, आणि तो बोलांतच ठेविलेला आहे (रूपकभेदाची गोष्ट वेगळी), असें दिसेल. तेव्हां पूर्वी सांगितलेल्या १४ मात्रांचे ठेके अर्धे करून हे सात मात्रांचे ठेके निर्माण केले असें संभवत नाहीं. मात्र (रूपकाबद्दल एक मत बाजूस ठेवून) हीं सर्व 'तालरूपें' ३–४ अशा मात्रांच्या अंगांचीं आहेत हें खरें. म्हणून हे ठेके नाना गीत-छंदांवरून आले असावे या अंदाजाला बळकटी येते येवढेंच. 'आवर्तन केवढें मानावें ?' प्रश्नाचें उत्तर या उदाहरणांत मिळत नाहीं.

(२) सहा मात्रांची तुलना.

अर्धा एकताल. ॥ धीं । ऽ । धीं । ना । क । त्ता ॥ अथवा ॥ धीं । ऽ । ना । धीं । ऽ ना ॥

तुलनेसाठीं–दादरा, नकटा, खेमटा, गरबो.

दादरा. ॥ धा । धीं)(धा । धा)(तूं । ना ॥ हें एक मत. २–२–२.
× × ∘ +

|| धा । धीं । धा)(धा । तूं । ना || हें दुसरें मत. ३–३.
× ० +

अथवा || तक । धीं । नक)(तक । तीं । नक ||
× ० +

नकटा. || धीं । नक । धा)(तीं । नक । ता ||
× ० +

खेमटा. || धीं ऽ । नधि । नक)(तीं ऽ । नति । नक ||
× ० +

गरबो. || धीं । तक । धीं)(तीं । तक । धीं ||
× ० +

हीं रूपेंहि भाषाभेदांमुळें, छंदांवरून–गीतांवरून उत्पन्न झालीं असावीं हें स्पष्टच आहे, व त्यांच्या नांवावरूनहि तसा तर्क होतो. पण येथें एक गोष्ट अधिक लक्षांत घ्यावी : नकटा, खेमटा, गरबो हीं जर विलंबित लयांत म्हटलीं तर तीं इष्ट तो जोरभारांचा परिणाम करीत नाहींत. (हें 'म्हणून' पहिल्यास कळेल). तेव्हां येथें धडा असा मिळतो कीं कांहीं ठेके जलद कांहीं मध्य अशा ठराविक लयासच योजिलेले असावे.

३) आठ मात्रांची तुलना : धुमाळी, प्रतिताल, अध्धाताल, चंग, खमूसा, लावणी.

अर्धा तीनताल. || धा । धीं । धीं । धा)(धा । धीं । धीं । धा || अथवा
× × +
|| धा । धीं । धागे । धीं)(धा । धीं । धागे । धीं || अथवा
× × +
|| धा । तीं । ऽ । धा)(ऽ । धा । गे । न ||
× × +

अर्धा तिलवाडा. || धा । तिरकिट । धीं । ना)(तिरकिट । धीं । धीं । ना ||

अर्धा पंजाबी ठुमरी || धाऽ । गधी । ऽग । धाऽ)(धाऽ । कती ।ऽ क । ता || अथवा
× × +
|| धाऽ । ऽ तिं । ऽन । धीं)(धाऽ । धातिं । ऽन । धींऽ ||
× × +

अर्धा टप्पा. || धींऽ । ताधीं । ऽता । धीं)(धींऽ । ताधिं । ऽता । धींऽ ||
×

धुमाळी. || धा । धीं)(धा । तीं)(नक । धीं)(धागे । तिट || अथवा
× × ० × +
|| धीं । धीं)(धा । तीं)(त्रक । धीं)(धागे । त्रक || अथवा
× × ० ×
|| धात्र । कधीं)(नक । धीं)(तात्र । क धीं)(नक । धीं || अथवा
× × ० ० +

|| धींऽ | धिन्ना | ऽता | तींऽ)(ऽत्रक | धींऽ | धिन्ना | ऽ ता ||
× ० +

प्रतिताल. || धा | धा | धीं | ता)(तिट | कत)(गदि | गन ||
× × ० +

अध्धा. || धाधीं | ऽधा)(धाधीं | ऽधा)(धातीं | ता)(ताधीं | ऽधा ||
× × ० +

अथवा || धा धीं)(धाधा | तीं)(ता | तीं)(ताधा | धींऽ ||
× × ० × +

अथवा || धादीं | ऽता | धिन् | धिन्)(कधिं | ऽता | धिन् | धिन् ||
× ० +

चंग. || ता | धिन | नगे | धिन)(ता | तिन | ऽन | धिन ||
× ० +

खम्सा. || धाधा | धींधा | कऽध्दागे | धिंधा)(तिरकिट | तुंना |
× ०
कऽध्दागे | धेनागेन ||
+

लावणी. || धींधीं | नाधीं | नातीं | धागेत्रक)(तिंतिं | नाधीं |
× ०
| नातिं | धागेत्रक ||
+

हें सर्व 'ताल' असे एकच आहेत, परंतु 'ठेके' वेगळे आहेत. त्यांत वर्णोच्चार आणि भाषा व गीतछंद यांचा परिणाम सहज उमगतो. परंतु आपल्या आवर्तनविचारास कांहीं खाद्य येथें मिळतें. तें असें.

वर लिहिल्याप्रमाणें अर्धा तीनताल ही 'पाव तीनताला' चीच पुनरावृत्ति आहे, तीमध्यें 'पाव तीनताल' हाच मुख्य ठेका होतो; फक्त वर दिलेला तिसरा प्रकार हा यास अपवाद होईल. आतां यांतील दुसरा प्रकार व अध्ध्याच्या ठेक्यांतील दुसरा प्रकार पाहिला तर त्यांमध्यें विलक्षण साम्य दिसतें ! (म्हणूनच अध्धा (= अर्धा) हें नांव पडलें आहे कीं काय कोण जाणे). तोच प्रकार लावणीचा ठेका अर्धा करून त्याची धुमाळीच्या दुसऱ्या प्रकाराशीं तुलना केल्यास दिसतो, लावणीचा ठेका ही धुमाळीची जणूं पुनरुक्ति.

आपण 'पुनरुक्ति' म्हटलें यांतच 'एक' म्हणजे एक संपूर्ण जिन्नस याची कल्पना अंतर्भूत झाली. आतां 'एक' कसें ठरतें तें पहावयाचें आहे. अर्धा तीनताल आणि अध्धा यांत साम्य तर आहेच, परंतु भेद असा काय आहे कीं ज्यायोगें अध्धा हा पूर्ण ठेका मानिला जावा आणि तीनतालाचा अर्धभाग हा एकतर 'च्छिन्नपुच्छश्येनवत्', शेंपूट तोडलेल्या पक्षाप्रमाणें,

अथवा पाव तीनतालाची पुनरुक्ति असा, कोणत्याहि प्रकारें तीनतालाचें अपत्य मानिला जावा ? असें दिसेल कीं अध्यामध्यें 'खाली' चें यतिस्थान स्पष्ट आहे, दोन्ही खंड समान असूनहि वर्णभेदानें वेगळे भासतात; त्यांत प्रमाणबद्धता असूनहि वेगळेपणा आहे, म्हणून आवर्तन 'येथें संपलें, आधीं नव्हे' असें भासतें.

पाव तीनताल ॥ धा । धीं । धीं । ना ॥ व पूर्ण कहरवा ॥ धागिं । ऽ तू)
× + ×
(नक । धीं ऽ ॥ यांची तुलना केल्यास हें अधिकच पटेल.
० +

म्हणून लेखकाला असा तर्क करावयाचा आहे कीं आवर्तन फार मोठें अथवा फार छोटें नसावें हें तर खरेंच, पण तें 'एक वस्तु', एक सलग जिन्नस, कमी नाहीं व जास्त नाहीं, तसेंच उगाच कांहीं तुकडे जोडून केलें असेंहि नाहीं, असें भासणाऱ्या रूपाचें असावें. या 'एक-जिनसी' कल्पनेला, चित्तव्यापारांच्या विचारांपैकीं जो खरोखर प्रयोगाधरित तर्कयुक्त ग्राह्य भाग आहे, त्यांपैकीं एका सिद्धान्ताचा आधारहि आहे. त्या सिध्दान्ताचें नांव "गेष्टाल्ट्". गेष्टाल्ट्चें स्पष्टीकरण येथें केल्यास विषयान्तर बरेंच दीर्घ होईल म्हणून तें पुढें केलें आहे.

येथपर्यंतच्या चर्चेंत काय साधिलें याचा आढावा आतां घेतला तर बरें होईल.

१) 'ताल' हें केवळ चलन सांगणारें रूप आहे. त्यानें लयगतिचा ढौल साधारण समजेल एवढेंच, कारण त्यांत अंग-खंड–यतिस्थान–समस्थान–जाति हीं सांगितलेलीं असतात. काल, मार्ग, क्रिया, अंग, ग्रह, जाति, कला, लय, यति व प्रस्तार या सर्व वस्तूंचें अस्तित्व असूनहि केवळ तालस्वरूप कळल्यानें संगीतांतील त्याचा आविष्कार उमगणार नाहीं.

२) म्हणून रत्नाकरादि पुस्तकांत शेंकडों 'देशी ताल' सांगितलेले असूनहि त्यांचा वर्ताव त्याकाळीं कसा होत असे हें आज सांगणें अशक्य आहे. त्या पुस्तकांतील वर्णनाच्या अनुरोधानें कांहीं अंदाज बांधितां येतील एवढेंच, पण व्यक्ति तितक्या प्रकृति या न्यायानें असे अंदाज अनेक होतील. म्हणून कित्येक पुस्तकांत हल्लीं प्राचीन देशी तालांचे 'बोल' दिलेले असतात त्यांनां प्रामाण्य कांहीं नाहीं. जर कोणी आपली विद्यापरंपरा रत्नाकरकालापासून अखंड व विश्वासार्ह अशी सिद्ध केली व त्या परंपरेनुसार क्रिया दाखविली, तरच खरें.

३) मात्र नाट्यशास्त्रादि ग्रंथांत (व रत्नाकरांतहि) चचत्पुटः वगैरे जे चतस्र–तिस्र–खंड जातींचे मार्गताल आहेत तेथें हे शब्द हींच तीं तीं तालस्वरूपें असें स्पष्ट केलें आहे, म्हणून त्या तालांचा नादरूप वर्ताव आजहि करितां येईल. या तालांस 'मार्गताल' म्हटलें आहे कारण त्यांच्या चलनांत कायम बांधीवपणा ठेवावयाचा असे, प्रस्तार करितांना अंगभेद, 'कायदा तोडणें' इत्यादि प्रकारांस मुभा नव्हती. तशी मुभा ज्यांत असे ते 'देशी' ताल. म्हणून त्या मार्गतालांचें 'देशी' रूप आजहि करितां येईल व तसें बीज अनेक ठेक्यांत सांपडतेंहि.

४) म्हणून मार्गताल–मार्गसंगीत हें नष्ट झालें ही समजूत चुकीची होय असें जें पूर्वी ग्रंथप्रामाण्यानें सिद्ध केलें, तें अनुमानानें आतां अधिक उजळून निघतें. मार्ग (मार्गी

नव्हे) व देशी यांतील फरक 'निबद्ध'–'अनिबद्ध' अशा तत्त्वाचाच पूर्णपणें नसला, तरी अशा स्वरूपाचा आहे. नाना देशभाषांच्या वेगवेगळया शब्द–वर्ण–उच्चारण पद्धतींमुळें व रंजक काय याबद्दलच्या रुचिभिन्नतेमुळें जें मुळांत 'लोकस्फूर्त' असें गायनवादन, तें 'देशी', व जें एकदां नियमांनीं बांधून टाकिलें आणि त्या नियमांत बदल करावयाचा नाहीं असें ठरविलें, परंतु रंजकते-साठीं त्या त्या वेगवेगळ्या प्रकारांनांहि त्यांचे त्यांचे स्वतःचे नियम ज्यांत घालून दिले, तें मार्ग-गान व मार्गवादन. अर्थात् कालांतरानें देशी हें मार्गी होऊं शकतें व मार्गांतून देशीप्रकार उत्पन्न होऊं शकतात, आणि हीं क्रियाप्रक्रिया नेहमींच चालू असते; एकाच वेळीं दोन्ही भेद अस्तित्वांत असतात, पूर्वी होते, आज आहेत आणि पुढेंहि असणार; फक्त परिभाषा बदलली एवढेंच. (दुःख फक्त परिभाषा आज अत्यंत संदिग्ध झाली याचें).

५) नाट्यशास्त्रांत जे ताल आहेत त्यांनां मार्गताल असें म्हटलेलें नाहीं, तरीहि ते नियमबद्ध आहेत. असें असूनहि त्या मुख्य दोन व एकूण सहा तालांबद्दल शेरा असा आहे कीं मिश्रणादि प्रकार केले जातात. म्हणजे तत्त्वतः कांहीं देशी प्रकारांची सोय पाहिली आहे. त्या तालांना 'मार्गताल' असें नांव प्रथम बृहद्देशीमध्यें सांपडतें; आणि 'देशीताल' दिलेले सांपडतात. रत्नाकरांत त्यांची जी लांबलचक यादी आहे ती प्रस्तारपद्धतिनें केली आहे हें उघड दिसतें, जसें पहिला ताल एकलघु, दुसरा लघुद्रुत, इत्यादि. शंका अशी येते कीं अशी नियमबद्ध गणितागत यादी करावयास बसलें असतांनां कांहीं प्रकार असे मिळतील कीं त्या रूपाचे ताल त्याकाळींहि कदाचित् व्यवहारांत नसतीलहि. परंतु याबद्दल पुरावा कांहीं नाहीं. त्यामुळें, व त्यात्या तालांचा खालीभरा उच्चार कसा हें कळणें शक्य नसल्यामुळें, त्या देशी तालांचा आज व्यवहारांत उपयोग फक्त दिशादर्शनापुरताच होऊं शकेल. तसा जरी केला तरी उत्पन्न होणारें नादरूप हें उत्पन्न 'केलेलें' असण्याचा संभव अधिक. कांहीं छंदयुक्त 'बंदीष' हवीच !

६) वर वर्णिलेलें जें प्रत्यक्ष नादस्वरूप तो 'ठेका'. आजचे ठेके पाहतां असें दिसतें कीं प्रत्येक तालामध्यें अनेक ठेके प्रचलित आहेत. त्यांपैकीं कांहीं ठेक्यांत कांहीं परस्परसाम्य आहे व त्यांनां मिळून एकच नांव आहे, तर कांहींमध्यें स्पष्ट होणारा नादभेद आहे आणि अशांनां वेगवेगळीं नांवें आहेत. कित्येकदा हा नादभेद सहज जाणवेल इतका स्पष्ट नाहीं. कित्येकदा हा नादभेद प्रथमदर्शनीं जाणवणें फारच कठिण जातें, पण वादकाच्या क्रियाकौशल्यानें तो भेद दिसतो. उलट कांहीं प्रकारांत नादभेद असूनहि नांव एकच आहे. कांहीं उदाहरणें अशीं आहेत कीं एकाच प्रकारास वेगवेगळीं नांवें आहेत. तीं प्रांतभेद (देशभेद) व भाषा–बोलीभेद यांवरून आलेलीं दिसतात. कांहीं नांवें गणितागत–जसें एकताल, तीनताल, अध्धा,–वाटतात तर कांहीं विशेषणात्मक–जसें ठुमरी, झूमरा, टप्पा,–वाटतात. हीं विशेषणात्मक नांवें ठेक्याच्या डौलावरून, रूपावरून आलेलीं असलीं पाहिजेत, असा लेखकाचा अंदाज आहे.

७) म्हणून लेखकाचा अंदाज असा कीं हे ठेके तर नाना गीतें, छंदप्रकार, भाषेंतील उच्चारपद्धति यांवरून आले असावेच, परंतु शिवाय इतर ठेक्यांचें मूळहि वर्णोच्चारांतच आहे,

भाषा–गीत–छंद यांतच आहे. अमुक रचनेचा ताल असें गणितानें जरी ठरविलें तरी त्याचा ठेका भाषेवरूनच सुचणार. मग त्या भाषेंतील आधार म्हणून घेतलेल्या शब्दांस अर्थ असो, नसो.

८) कांहीं ठेके हे दुसऱ्या कशाचे अर्धभाग, व कांहीं ठेके दुसऱ्या कशाची आवृत्ति आहेत असें दिसतें. याला कारणहि मूळचा कांहीं छंद–गीतप्रकार असावें. केवळ अर्धा, दुप्पट अशा गणितानुसार त्या ठेक्यांची उत्पत्ति मानणें अवघड आहे.

९) अमुक एक ठेका असा असा, आणि त्याचा ताल अमुक जातिखंडांचा, हें सिद्ध होतें त्याला मूळ कारण, 'अमुक रूप' हें एक एकसंध, प्रमाणशीर असें 'एकजिनसी रूप' वाटतें. हेंच आहे असा लेखकाचा अंदाज आहे. अमुक इतका मूळ ताल, आतां त्याला एक मात्रा वाढवून नवें तालरूप करूं, अशा तऱ्हेनें ताल व ठेके उत्पन्न करितां येतील, परंतु ते व्यवहारांत येण्यासाठीं त्यांचा प्रत्येकाचा एकेक एकेक एकजिनसी परिणाम झाला पाहिजे.

यापैकीं सिद्ध होणारे निष्कर्ष कोणते, तर्क कोणते आणि लेखकाचे अंदाज कोणते याचें तारतम्य सहज करितां येईल. तर्कावर थोडा विश्वास ठेवितां येईल, आणि अंदाजाबद्दल मतभेद होऊं शकेल. पण हे तर्क आणि अंदाज खरे मानून पुढें गेल्यास आपणांस अनेक कूटप्रश्नांचा एका परीनें उलगडा होऊं शकतो. तोहि अंदाजच, पण त्यांत बरीच सुसंगति दिसते, तसा उलगडा आणि तशी सुसंगति इतरत्र मिळत नाहीं. म्हणून लेखकाचें तर्कमत येथें दिलें व पुढेंहि आहे. अहंकारानें नव्हे तर शोधबोध मिळावा, निदान इतरांच्या बुद्धिला चालना मिळावी, म्हणून.

एवढ्यासाठीं कांहीं प्रचलित ठेके आपण पाहणार आहों. संदर्भासाठीं त्यांची प्रथम यादी पाहूं. येथें सोळा मात्रांपलीकडे जाणें आवश्यक नाहीं.

आवर्तनांतील एकूण मात्रा	ठेक्याचें नांव
१	—
२	—
३	—
४	कहरवा, कव्वाली.
५	—
६	दादरा, नकटा (हिंच, रासडा), खेमटा, गरबो.
७	रूपक, तीव्रा (तेवरा, त्रिपुट, त्रिवट), पश्तो (गझल्).
८	धुमाळी (अभंग), प्रतिताल, अध्धा, खम्सा, चंग, लावणी, जत, छपका.
९	अंक, मत्त.
१०	झपताल (झंपा), शूल ताल (सूलताल, सुरफाग, सुरफाख्ता).
११	रुद्र, हनुमान.
१२	चौताल, (चारताल, ध्रुपद), एकताल (एक्का).
१३	विश्व, दोबहार.

१४ धमार, दीपचंदी (होरी, ठुमरी), चाचर, झूमरा, आडाचौताल, ब्रह्मताल (भुवनताल, मनुताल), फरोदस्त.

१५ सवारी (सेना, शिखर), जगझंपा.

१६ तीनताल (त्रिताल), तिल्वाडा (ख्याल), पंजाबी ठुमरी (पंजाबी ठेका अथवा पंजाबी, किंवा मुलतानी ठेका अथवा मूलताल), बडी सवारी.

याशिवाय इतर ठेके सांगतात, त्यांपैकीं कित्येक, वर उल्लेखिलेल्याप्रमाणें, प्राचीन ग्रंथांतील तालरूपांवरून 'बनविलेले' आहेत, तर कित्येक अवडंबररूप वाटतात, आणि त्यां बहुतेकांत कांहीं बांधणी (बंदीष) आढळत नाहीं, गीतें तर राहोतच. त्यांचा विचार कर्तव्य नाहीं. लेखकाला माहीत नसलेलेहि पुष्कळ ठेके आहेत, ते येथें दिले नाहींत. त्याला असलेली क्रिया त्यानें वर्णिली आहे, तींत मतभेद आहेतच पण शिवाय चुकाहि असूं शकतील, परंतु एकंदर विचारसूत्राला त्यांमुळें विशेष बाध येणार नाहीं असें वाटतें; या पुस्तकांत विचारसूत्र महत्त्वाचें आहे, अमुक ठेक्याचा वर्ताव कसा हें महत्त्वाचें नाहीं.

प्रथम आपण जे ठेके स्पष्टतः चतस्र, तिस्र, खंड, मिश्र व संकीर्ण या मुख्य जाति–उपजातींचे आहेत ते पाहूं. 'एकताल' या ठेक्याबद्दल लेखकाला अनेक शंका उपस्थित करावयाच्या असल्यामुळें त्याची तपासणी तिस्र व चतस्र तालांनंतर केली आहे.

एक, दोन व तीन या मात्रासंख्यांचे ठेके नाहींत त्याचें कारण उघडच आहे, व तें आवर्तनविचाराच्या भागांत पूर्वीं विवरिलें आहे.

चतस्र तालठेके

चार मात्रांचे तालठेके

१ कहरवा.

चार मात्रांचा सर्वांत प्रसिद्ध व लोकप्रिय ठेका कहरवा, अथवा उच्चारभेदानें कहेरवा, केहरवा, महाराष्ट्रांत केरवा. या नांवाची उत्पत्ति कथ (कह) रव, कुहु + रव (कोकिळेचा स्वरनाद) अशी शोधितात, पण तें केवळ वाळुकाचर्वण आहे; हा ठेका कांहींतरी 'सांगतो' म्हणून कहरवा असेंहि कां मानूं नये ?

चार मात्रा ॥ धीं । धा)(धीं । धा ॥ अशा कशाहि होतील, पण त्यांत खंड उत्पन्न
× × +
केला तर बरें आणि तो खंड दुसऱ्या मात्रेनंतर असणें इष्ट, म्हणून ॥ धीं । धा)(न । क ॥ असें
+ ० +
केलें तरी त्यांत अनेक आवर्तनांनीं कंटाळा येईल तो घालविण्यासाठीं ॥ धींऽ । धागे)(नति । नक ॥
× ० +
असें कांहीं केलें; असें जर मानिलें, तर शेवटीं मिळतें तें कहरव्याचें मूळ रूप. आतां याच्या आठ मात्राहि मानितां येतील किंवा दोनहि. 'धींऽ' या पहिल्या मात्रेच्या दीर्घोच्चारांत हुंकार ठेविल्यास मात्रा केवढी हें स्पष्ट झाल्यामुळें ठेक्याच्या मात्रा चार अशा भासतील. धींनधागे-

नतिनक, धागेदिननगेदिन, असेहि ठेके होऊं शकतील, परंतु 'धींऽधागे' यांत हुंकार व अंगभेद यांमुळें एक विशेष खुलावट येते. अशीच खुलावट दुसऱ्या खंडाला देऊन ॥ धागि । ऽन्तु)(नक । धीं ऽ ॥ हें आणखी एक रूप तयार होतें. असे अनेक ठेके कहरव्याचे
× ∘ +
आहेत. ते भाषेंतील गीतांवरून आले असावे. कुंजविहारी नाटकांतील प्रसिद्ध गाणें, 'गाई ऽ बुजा
× ∘
ऽ ल्या, वनीं ऽ पळाल्या, ', हें एक उदाहरण. 'तीर्थ विठ्ठल' हें कहरव्यांत म्हणून पहावें.
∘

२ कव्वाली

अल् क' अल्ला, कव्वाल, काल् म्हणजे ईश्वराची स्तुति आणि ती स्तुति करणारा कवि-गायक. म्हणजे अभंग–कीर्तनकार. हा शब्द जरी आरबी असला तरी आरब देशांत 'कव्वाली गाणें' नव्हतें व नाहीं; तें येथेंच होतें व आहे. तेव्हां कव्वाली हा प्रकार मूळ भारतीयच आहे, तो आवडल्यामुळें येथें आलेल्या आरब–ईरानी इत्यादि लोकांनीं त्याला त्यांच्या भाषेंतील नांवानें ओळखिलें व त्यांत हिंदवी (उर्दू) रचनाहि बरीच झाली, असा लेखकाचा तर्क आहे. कहरव्याप्रमाणेंच कव्वालीचेहि ठेके अनेक आहेत व त्यांत ॥ ता । धा)(धा । तिं ॥ हा प्रसिद्ध आहे. परंतु यांत
× ∘ +
पहिल्या 'ता' वर जरब नाहीं, ती दुसऱ्या व तिसऱ्या मात्रेवर आहे, आणि हा जोर दाखविण्यासाठीं आपण बाणचिह्न वापरूं, जसें ॥ ता ↓धा)(↓धा । तिं ॥.
× ∘

येथेंहि भाषेचा परिणामच व्यक्त होतो. कहरवा आणि कव्वाली हे 'ताल' तर एकच आहेत, फक्त 'ठेक्यां' चीं वजनें वेगवेगळीं आहेत. मात्र आवर्तन छोटें असल्यामुळें वैचित्र्य–वैविध्यासाठीं नाना अंगभेद, वर्णभेद, प्रस्तार इत्यादि केले जातात; छोटें आवर्तन, समसंख्य खंड आणि अंगें असल्यामुळें पुष्कळसा प्रस्तार कोणासहि सहजगत्या करितां येतो, आणि कसब दाखवावयाचें असल्यास अंगभेद वाढवून आडलयहि करणें सोंपें जातें, म्हणून कित्येकांनीं कहरवा–कव्वाली यांवर विशेष मेहनत घेऊन त्यांतील गायनवादन फार आकर्षक केलें. त्यांत आपल्याकडचीं भजनीमंडळी व मुसुलमान–हिंदूंमधील 'कव्वाल' हे उल्लेखिण्यासारखे होत.

परंतु चार मात्रांचा दोन खंडांचा ताल, "फ़ोर्फ़ोर् (अथवा काड्रूप्ल्) टाइम्" ही वस्तु सर्व जगांत पूर्वीपासून पसरलेली आहे आणि त्याचें कारणहि उघड आहे. दोन मात्रांचें आवर्तन कंटाळवाणें म्हणून चारांचें, आणि तें समप्रमाणाचें, ही सहज उत्पन्न होणारीच–करावीशी वाटणारीच–वस्तु आहे.

"कहरवा–कव्वाली हे 'क्षुद्र ठेके' (म्हणजे चार मात्रांचे ताल हे क्षुद्र); केवळ लोकसंगीत, भजन, हलकी धुन, सुगम संगीत, भावगीतें वगैरेंसच उपयुक्त, सिनेमांत किंवा गल्लोंगल्लीं 'कव्वाली पार्ट्या' असतात त्यांच्या किंवा हरिदास, टाळकरी–माळकरी अशा लोकांच्याच उपयोगाचे", अशी सामान्यतः शिष्टसमाजांत समजूत पसरलेली आहे. ती चुकीची आहे.

केवळ चार मात्रांच्या तालाचाहि सर्वांगानें अभ्यास करावयाचा तर अनेक वर्षें पुरतील आणि त्यांत 'खानदानी शास्त्रीय' संगीतहि भरपूर आढळेल! फक्त त्या दृष्टिनें पहावयास हवें. एक गुरुवर्य म्हणत, 'अरे, खाली एक कल्यान राग पूरा सीखो, कल्यान हो जायगा;' आणि ते प्रथम कहरव्याचाच ठेका घेऊन त्याचे वर्णभेद व प्रस्तार सांगून त्यांमध्यें सरळ साधा प्रस्तार सांगून त्यांमध्यें कायदे कसे तोडावे आणि वेगवेगळीं स्वरांगें व स्वरालंकार कसे ठेवावे हें शिकवीत आणि शिकवतांनाहि स्वतः रंगून जात.

कहरवा–कव्वालीचे ठेके हें एकजिनसी एकसंध रूप आहे, केवळ चार सुट्या मात्रांची माळ नाहीं, असें समजून त्यांजकडे पहावें. त्यामध्यें सरळ साधा प्रस्तार, मग अर्धमात्रेनें प्रस्तार, मग पावमात्रेनें प्रस्तार असें करावें. पुढें एका खंडाचा एक प्रस्तारभेद दुसऱ्या खंडाच्या दुसऱ्या एकाद्या प्रस्तारास जोडणें अशा प्रकारचे प्रस्तार करावे, म्हणजे कायदा हळूहळू तुटूं लागेल. ही क्रिया जेवढी साधेल तेवढी प्रगतिस न्यावी. (स्वरांग–तालांग–साधना–या पुस्तकाचे भाग त्यांत उपयोगी पडतील). हें जेवढें जमेल तेवढ्या प्रमाणांत स्वरलयताल हें काय आहे तें हळूहळू परंतु निश्चितपणें उमगेल, ज्या गोष्टी प्रत्यक्ष अनुभवानेंच कळतात त्या आपोआप कळूं लागतील, इतकेंच नव्हे तर त्यांमागची विचारभूमिका अवगत होईल, आणि चतस्रलयाचें लयांग ही एकच गोष्ट नीट हस्तगत होणें–निदान समजणें–ही केवढी मोठी आणि समाधानकारक संपादना आहे याचा अनुभव येईल.

प्रस्तार फार वाढला म्हणजे दिसतें कीं मूळचा लय फार विलंबित करावा लागतो आणि कहरवा–कव्वालीचें एकजिनसी रूप पार बिघडून जातें! कहरवा, कव्वाली हीं एकजिनसी रूपें आहेत याचा हा पडताळाच येतो. तेथेंच आठ मात्रांचा (व पुढें सोळा मात्रांचा) ठेका–ताल कां व कशासाठीं हें उमगतें.

म्हणून आठ मात्रांचा ठेका अर्धा केला कीं कहरवा ही समजूत खरी ठरत नाहीं. जो 'करील' त्यालाच हें पटेल.

आठ मात्रांचे तालठेके

१ धुमाळी (अभंग)

धुमाळी हा दोन खंडांत चार द्रुत विभागून होणारा ताल आहे, यतिस्थान (खाली) मध्यभागीं म्हणजे चार मात्रांनंतर आहे. अर्थात् ही कहरव्याच्या चार मात्रांच्या तालाची दुप्पट करून पुन्हां लय पूर्ववत् केल्यासारखी मोडणी दिसते. परंतु त्यांतील ठेके कहरवा–कव्वालीहून अगदीं वेगळ्या वजनाचे आहेत व त्यांमुळें हें वेगळें एकजिनसी रूप आहे. कित्येकजण कहरव्यांतून धुमाळींत व धुमाळींतून कहरव्यांत जातात, तसें करण्यास हरकत नाहीं; परंतु ठेक्यांचीं वजनें सांभाळावीं लागतात. कहरव्याची दुगुण म्हणजे धुमाळी नव्हे, आणि कहरवा दोन आवर्तनें घेऊन धुमाळी होणार नाहीं. जर तसें भासूं लागलें तर गायक-वादकाचा 'ठेका चुकला' असेंच म्हणावयास हवें. या अशा गोष्टीची जाणीव कमी होत चालली आहे आणि त्यामुळें वेगवेगळ्या ठेक्यांची वेगवेगळी मौज मिळेनाशी झाली आहे. याला आपल्याकडील भजनीमंडळींचे मृदंगवादक मात्र अपवाद आहेत.

धुमाळी हा एक फार जुना ताल असून सर्वदेशांत प्रसृत आहे व होता. कहरव्याबद्दल जें लिहिलें तसेंच अधिकांशानें धुमाळीबद्दल लिहितां येईल. धुमाळीला 'अभंग' हें नांव पूर्वीपासून चालत आलेलें आहे. त्याची छंदोबद्धता स्पष्टच आहे. धुमाळी ठेके ॥ धा । धीं)(धा । तीं)(नक ।
× × ०

धीं)(धागे । त्रक ॥, ॥ धीं । धीं)(धा । तीं)(त्रक । धीं)(धागे । त्रक । हे तर प्रसिद्धच
× + × × ० × +

आहेत, परंतु धुमाळी खरी खुलते ती तिच्या विशिष्ट 'बाजा'नें; या बाजांच्या ठेक्याचे दोन सोंपे नमुने असे.

॥ धात्र । कधीं)(नक । धीं ऽ)(तात्र । कधिं)(नक । धीं ऽ ॥
× × ० × +

॥ धीं ऽ । धिन्ना)(ऽ ता । तीं ऽ)(ऽ ऽ त्रक । धीं ऽ)(धिन्ना । ऽ ता ॥
× × ० × +

या प्रकारचे भेद वारकरी मंडळी करितात ते अवश्य ऐकावे–शिकावे.

२ प्रतिताल

चतस्र जातींचा अभ्यास करितांना प्रथम शिकण्यास सोपा प्रतिताल, कारण त्यांत कहरवा–कव्वाली–धुमाळी–अध्धा इत्यादिकांप्रमाणें विशिष्ट जोरभार, अंगभेद वगैरे नाहींत. परंतु हा ठेका स्पष्ट वेगळ्या प्रकारचा वाटत नाहीं. ताल (लघु)(द्रुत । द्रुत) असा सांगतात, परंतु ठेक्यांत 'खाली' सातव्या मात्रेवर सांगतात–म्हणजे मध्यभागीं नव्हे. लेखकाला हें पटत नाहीं, त्याच्या मतें खाली ५ व्या मात्रेच्या सुरुवातीस हवी आणि ७ व्या मात्रेवर जरब द्यावी अथवा देऊं नये. परंतु तसें केल्यास या ठेक्याचें स्वतंत्र रूप असें दिसत नाहीं. हा एक 'शिकाऊ' ठेका आहे एवढेंच.

॥ धा । धा । धीं । ता)(किट । तक)(गदि । गन ॥
× × ० +

३ अध्धाताल

'अध्धा' या नांवाबद्दलचे विचार व त्याचे ठेके पूर्वी लिहिलेच आहेत. अध्ध्याचें स्वतंत्र रूप ठेविणें कठिण आहे हेंहि लिहिलें आहे. तें राखण्यासाठीं खालील ठेकेच कामीं येतात; नाहींतर ठेका स्वतंत्रसा भासत नाहीं.

॥ धा । धीं)(धा धा । तीं)(ता । तीं)(धा धा । धीं ऽ ॥
× × ० × +

॥ धा धीं । ऽ ता)(धीं । धीं)(कधिं । ऽ ता)(धिं । धिं ॥
× +

४. खम्सा

हें प्रादेशिक व भाषोद्भव रूप आहे. त्याचा एक ठेका मागें दिलाच. दुसरा असा—

॥ धा धा । घिंता)(कतघिट । धिंधा)(तिटकत । तूंना)(धागेदिन । नगेदिन ॥
× × ० × +

हें रूप एकजिनसी व स्वतंत्र खरें, परंतु त्याचा विस्तार—अंगभेद वगैरे करावयाचीं झालीं तर इतर चतस्रलयाच्या ठेक्यांपासून हा ठेका वेगळा दाखविणें महाकर्म कठिण होणार; खरें तर गीतादि शब्दांच्या उच्चारांवरून व अर्थावरूनच हा ठेका सांभाळितां येतो. हा 'देशी ठेका' झाला.

५. चंग

चंग् हें वायव्य सरहद्दप्रांत, अफगाणिस्तान, ईरान, वगैरेंमधील तालवाद्य आहे. अथवा पंजाबी भाषेंत चंग म्हणजें चांगलें. हाहि 'देशी ठेका' आहे हें त्याच्या रूपावरून दिसेल. सातव्या मात्रेवरील आंदोलन एवढेंच त्याचें वैशिष्ट्य. पण तें गीतांत स्वरांगानेंच अधिक स्पष्ट होतें. कोणी 'ख्याल' म्हणून जो गायनप्रकार मानितात, त्याच्या जलद लयांत हा ठेका कोणी धरितात. (या दृष्टीनें ख्याल् हें काय आहे याचा विचार पुढें करूं).

↓ ↓ ↓
॥ ता । धिन्)(नग । धिन्)(ता । तिन्)(ऽ धिन् ॥
× × ० +

६. लावणी

लावणी महाराष्ट्राची हें असो, परंतु रत्नाकरकालापासून 'लावणी' हा देशी शब्द आहे. खम्सा, चंग वगैरेंबद्दल जें लिहिलें तेंच लावणीच्या ठेक्याला लागू आहे. हा ठेका तंबोरीच्या लावणीला चालतो, डफाच्या नव्हे.

↓ ↓ ६ ↓ ↓ ६
॥ धिं धिं । ना तिं)(नातिं । धागेतिरकिट)(तींतीं । नाधीं)(नातिं । नागेतिरकिट ॥
× × ० × +

७. जत

कोणी हा ठेका [त्याला ते 'ताल' म्हणतात] अमीर खुस्रौ यानें काढला असें म्हणतात. त्याला पुरावा नाहीं, पण हाहि 'देशी ठेका' आहे आणि अमीर खुस्रौ हा कवि होता हें खरें. कोणी यतिलग्न—यति—यत—जत अशी या 'ताल' ची उत्पत्ति देतात, तें उगाच आहे. यतिलग्न हा रत्नाकरांतील एक देशी ताल, त्याचें वर्णन फक्त 'लघुद्रुत' म्हणजे ४—२ अशा दोन खंडांत सहा मात्रा एवढेंच आहे. आणि सहा मात्रांचा लघु वर्ज्य असे, म्हणून ६—२ असे खंड म्हणून ८ मात्रा नव्हेत; तेव्हां यतिलग्नाचा येथें संबंधच नाहीं. हा देशी ठेका कांहीं गीतांस अनुसरून आला असावा हें त्याच्या रूपावरून स्पष्ट आहे. रूपहि इतर अनेक ठेक्यांहून स्वतंत्र नाहीं.

॥ ताके । धीं)(धागे । धीं)(ताके । तिं)(धागे । धीं ॥
× × ० × +

[पंजाबी ठुमरीशीं साम्यभेद पहावे].

८. छपका

उत्तरप्रदेशांत व पंजाबांत ढोलकीवर हा ठेका अनेकदां ऐकूं येतो. त्याचें धुमाळीच्या भजनी बाजाशीं विलक्षण साम्य आहे.

॥ धीं । तधीं । ऽ तिं । नगे)(नगे । ततिं । ऽ तिं । नक ॥
× ० +

(नांव व ठेका जसा जसा माहीत आहे तसा दिला. कुमार गंधर्व यांनीं आपल्या 'अनूप-संगीतविलास' या स्वरचित गीतांच्या लिपिबद्ध संकलनाच्या सुरुवातीस 'छक्का' नांवाचा ६–अथवा १२ मात्रांचा ठेका (त्याला ताल म्हटलें आहे) दिला आहे, पण त्याबद्दल प्रस्तुत लेखकाला कांहीं माहिती नाहीं. वर दिलेला ठेका वेगळा आहे. नामसाम्यामुळें ही सूचना दिली).

सोळा मात्रांचे तालठेके

आपणांस वर असें दिसलें कीं वैचित्र्य–वैविध्य–विस्तारासाठीं चार मात्रांचे ठेके अपुरे पडतास तेव्हां आठ मात्रांचे ठेके कामीं येतात. परंतु कित्येक आठ मात्रांचे ठेके हे केवळ भाषेवरून आलेले आहेत, आणि त्यांमध्यें परस्पर साम्यभेद पाहतां 'स्वतंत्र एकजिनसी वस्तु' असे थोडेच आहेत. तोच प्रकार सोळा मात्रांच्या ठेक्यांत दिसतो. आतांहि आपणांस असें दिसेल कीं कांहीं सोळा मात्रांचे ठेके हे आठआठ मात्रांच्या ठेक्यांमध्यें, जलदलयांत, रूपान्तरित करणें सहज शक्य आहे; तर कांहींमध्यें स्वतंत्र एकजिनसी रूप नाहीं, आणि कांहीं भाषोद्भव आहेत, त्यांचा तसातसा वर्ताव केला नाहीं तर ते वेगळे असे दिसत नाहींत.

तर मग सोळा मात्रांचा ताल हा वेगळा कसा ? हा प्रश्न महत्त्वाचा ठरतो. त्याला एक उत्तर संभवतें, तें असें कीं जेव्हां गीतछंद दीर्घ असतो, अथवा वादनप्रस्तार बराच करावयाचा असतो, तेव्हां आठ मात्राहि कमी पडतात, म्हणून सोळा हव्या होतात. दुसरें उत्तर असें कीं जेव्हां अकारादि स्वरवर्णांचे उच्चार गायनांत, आणि तालांगाचें आघातरूप कमी, आंस मोठी, असें वादनांत येतें, तेव्हां तें व्यक्त करण्यासाठी (म्हणजे साथीसाठीं) जर चार किंवा आठ मात्रांचा तालठेका ठेविला तर, त्यांत आघात, व्यंजनें अधिक भरल्यामुळें, तो ठेका जुळत नाहीं; सोळा मात्रांत बोल असे टाकितां येतात कीं 'धक्के' फारसे जाणवूं नयेत. आणि तिसरें उत्तर असें कीं वरील कारणामुळें चार आणि आठ मात्रांचे ठेके द्रुत-द्रुतमध्य या लयांतच खुलणार; विलंबित लयाची सोय पाहण्यासाठीं मात्रा सोळा कराव्या लागतात.

सोळा मात्रांतील लघु-गुरु–लघु अंगांचा तीन खंडांचा, म्हणजे ४–८–४ अशा मात्रांचा त्रिताल हा 'आदिताल' असें कोणी मानितात. 'आदिताल' हें नांव रत्नाकराच्या आधीं सांपडत नाहीं आणि रत्नाकरांतहि 'आदिताल' स्पष्ट असा वर्णिलेला नाहीं. 'लघ्वादितालो लोके ऽ सौ,

दौ लो द्वितीयकः ' यांत ४ मात्रा = लघु मानून ४ मात्रांचा आदिताल दिसतो, पण त्या ४ मात्रांची खालीभरी कशी तें कळत नाहीं. २–२ अशी विभागणी केल्यास दुसऱ्या क्रमांकाचा रास नांवाचा ताल होईल. मग कहरवा–कव्वालीसच आदि अथवा रास या जुन्या देशी तालांचें अर्वाचीन देशी स्वरूप कां मागूं नये ? रत्नाकराची मांडणी गणितागत म्हणजे पहिला ताल।, दुसरा ००, वगैरे क्रमाची आहे म्हणून आदिताल = प्रथम ताल यापलीकडे त्याला महत्त्व नाहीं म्हणावें तर, एका लघुचाच ‘एकताली’ हाहि एक देशी ताल रत्नाकरांतच आहे. कोणी त्रिताल हा आदि म्हणजे प्रथम शिकण्याशिकविण्याचा ताल मानितात, ‘क्लासांत’ तीच पद्धति दिसते, परंतु लेखकाचा व त्याच्या गुरुजनांचा अनुभव असा कीं आधीं ४ मात्रांचे, मग ८ मात्रांचे असे ताल घेतल्यास शिक्षण सोंपें होतें. वर लिहिल्याप्रमाणें विस्तार, छंद, विलंबित लय, इत्यादिकांस ते ताल छोटे पडतात खरें, परंतु सुरुवातीसच विस्तार व विलंबित लय हें समजणें-वर्तवणें कठिण जातें. आपण गायन-वादनाचा विचार करीत आहों आणि केवळ हिंदी भाषेंतील ‘ख्याल्’ हा प्रकार म्हणजे म्हणजेच मुख्य शास्त्रीय संगीत असें नाहीं ही भूमिका प्रथमपासून घेतली आहे.

आतां पुढील ठेके पाहणें ठीक पडेल.

१. त्रिताल, तिताल अथवा तीनताल.

यांत तीन टाळ्या आहेत म्हणून नांव त्रिताल. एक ‘खाली’ आहे. मध्य आणि विलंबित लयांत खुलणारा, द्रुत लयांतहि साथ देणारा, बहुतेक सर्व चतस्र समखंड छंदगीतांस उपयुक्त आणि अफाट प्रस्तारक्षम असा हा ताल असल्यामुळें सर्वत्र प्रसिद्ध व लोकप्रिय आहे. स्वरगायक–वादकांनीं स्वरांत आणि तालवादकांनीं तालठेक्यांत याचा नानावर्णालंकारयुक्त असा अतिविस्तृत प्रस्तार नानातऱ्हांनीं केलेला आहे. ४–४–४–४ अशा मात्रांगांमुळें ‘पूर्ण चतस्र’ असें रूप आहे; तसें ४, ८, १२ चें आवर्तन मानितां येत नाहीं, म्हणून कोणी चतस्र लयाचा असा हाच मुख्य ताल मानिला आहे.

तीनतालाचे प्रसिद्ध ठेके ‘तीर्थ विठ्ठल’ च्या संदर्भांत दिलेच आहेत, व ते सर्वश्रुतच आहेत, म्हणून त्यांची पुनरुक्ति नको. येथें इतर विचार मांडूं.

हा ताल ४–८–४ अशा अंगांचा सांगतात–मानितात, परंतु तें योग्य होईल काय ? १ ल्या, ५ व्या आणि १३ व्या मात्रेवर भार आहे आणि खाली म्हणजे मुख्य यतिस्थान, खंड पडण्याचें स्थान, हें ९ व्या मात्रेवर आहे. तेव्हां

```
  ↓           ↓                                    ↓
 ॥ १ । २ । ३ । ४ )( ५ । ६ । ७ । ८ । ९ । १० । ११ । १२ )( १३ । १४ । १५ । १६ ॥
  ×           ×               ०                    ×                  +
```

असें मानिणें तर्कयुक्त कसें तें कळत नाहीं. तालस्वरूप इतकें बांधीव आहे कीं मध्य-स्थानीं खंड मानणेंच योग्य वाटतें. मग हा ताल ४–४–४–४ अशा अंगांचा होतो, व या पुस्तकांत तो तशाच खंडरूपानें लिहिला आहे. कित्येकजण तसें मानितातहि व ‘शास्त्राद्रूढिर्बलीयसी’ हा आधार देतात.

दुसरी एक शंका अशी कीं या तालांत जीं गीतें गाइलीं, वाजविलीं जातात, त्यांचें बहुतेकांचें तोंड चार मात्रांचें असतें, म्हणजे बंदीषीच्या (स्वरांगाच्या) ४ मात्रा झाल्यानंतर तालाची पहिली मात्रा (अवसान) येते. आवर्तनाचा विचार केल्यास, '१३ व्या मात्रेपासून गीताला सुरुवात' असें म्हणतां येईल व तसें म्हणतातहि. तेव्हां हीं बहुसंख्य रूपें (१३ । १४ । १५ । १६ ॥ १ ।
× +
२ । ३ । ४)(५ । ६ । ७ । ८)(९ । १० । ११ । १२ ॥ अशीं होतात, व खालीचें स्थान
× ०
शेंवटच्या खंडाच्या सुरुवातीस येतें, प्रमाणशीरपणा नष्ट होतो. हें कसें काय ?

कित्येक गीतांचीं तोंडें ३, २, १ किंवा २॥, १॥ वगैरे मात्रांचींहि असतात. हे सर्व अनागत ग्रह आहेत. परंतु मसीतखानी म्हणून सतारवादनाचा जो विशिष्ट बाज़ आहे त्यांत तर बहुसंख्य 'गती' (म्हणजे सतारीवरचीं गीतेंच) ५ अथवा ३ मात्रांच्या तोंडांच्या–म्हणजे १२ व्या अथवा १४ व्या मात्रेवरून सुरुवात असलेल्या–आहेत. हें एक त्या बाज़ाचें वैशिष्ट्य. तें त्या त्या वादकांनां, 'रंजकता अधिक येते' या कारणानें सुचलें असावें. परंतु वर जो बहुतेक गीतप्रकार उल्लेखिला त्यांत असें विशेष कांहीं आढळत नाहीं कीं ज्यामुळें अनागतग्रह करून ४ मात्रांचें तोंड ठेवावें आणि १३ व्याच मात्रेवर सुरुवात करावी. 'सखि, येरी, आली, पियाबिनऽ । कल ना पड़त मोसे घडिघडि पलछन । ' यांत पियाबिन या शब्दावर कोठेंहि (पि अथवा बि वर) जोर देणें योग्य कसें ? 'अजि लागे हृदयीं हुरहुर ऽ' यांत शेवटच्या हुरहुर ऽ शब्दाच्या कोणत्याहि अक्षरावर आघात करणें कसें योग्य होईल ? 'सौख्यसुधा वितरो' याच्या रो वर अवसान असणें ठीक समजतां येईल, पण 'अली, नबी, औलादे–अलीपर वारवार जाऊं, झेहराके फर्ज़ंद–हसन-हुसेनपर' यांत 'ला' वर अवसान काय म्हणून ?' देवाघरचें ज्ञात कुणाला ?' यांत 'ज्ञा' वर जोरानें आघात करणें इष्ट कीं तेथें हळुवार उच्चार इष्ट ? [आणि, देएएए–एएएए–वा ऽ ऽ ऽ-घरचें ऽ असें सपाट तानेनें सतक आक्रमिणें इष्ट कीं तेच स्वर परंतु मींडयुक्त आलापांनीं अर्ध्या-काळांत संपवून–म्हणजे चार मात्रा टाकून देऊन–ज्ञात याचा हळूंच उच्चार केला तर प्रश्नभाव अधिक स्पष्ट होईल कीं नाहीं ? आणि ज्ञा लांबवून त ऱ्हस्व ठेविला तर बरें कीं ज्ञा ऽ ऽ ऽ, त ऽ ऽ ऽ असा ओढलेला उच्चार बरा ?]

'अवसान' हा शब्द येथें प्रथमच वापरिला. तो 'समेनंतरची पहिली मात्रा व त्या मात्रेच्या उच्चारणाचा वर्ण' या अर्थानें. याबद्दल अधिक विचार तालविवेक या भागांत येईल.

अशा दिशेनें तपासणी केल्यास अनेक दाखले मिळतात कीं स्वररचनाकार एका दिशेनें जात आहे आणि तालविचार–वादन करणारा आपल्या वाद्याच्या नादांमध्येंच रमला आहे; स्वरांत तालांग आहे आणि तालांत स्वरांग आहे आणि या दोहोंची सांगड गीतांत बसली पाहिजे, याकडे दुर्लक्ष झालें आहे. याचा परिणाम काय याचा विचार पूर्वी होऊन गेलाच आहे.

पण तालवादकानेंहि आपला ताल सांभाळावा, तर तसेंहि हल्लीं दिसत नाहीं. तीनताल विलंबित वाजवितांना बहुशः पुढीलप्रमाणें वाजवितात.

॥ धा ऽ । धीं ऽ । धीं धीं । ना ऽ)(धाधा । धी ऽ ऽ न । धीं धीं । नाऽ)

(ताऽ । तिंऽऽ न । तिंतिं । नाऽ)(। धाऽ त्रक । धीं ऽऽ न । धिंऽनक । धाऽत्रक ॥

(खरें पाहतां हा पेष्काराचा भाग आहे.). हें रूप अतिशय आकर्षक आहे यांत शंकाच नाहीं. परंतु अलीकडे त्यांतील ९ व्या मात्रेवरील खाली आणि १३ व्या मात्रेवरील जरब ही दाखवीत नाहींत ! उलट, ९ व्या मात्रेवर जरब ठेवितात आणि १३ व्या मात्रेवर हळूंच आघात करितात. म्हणजे तत्त्वदृष्ट्या खंड ४–४–५–३ असे झाले ! हें वैचित्र्य प्रथम अहमदजान थिरकवांनीं लोकप्रिय केलें म्हणतात. पण तें श्रद्धेनें पाळिलेंच पाहिजे असें कोणी सांगितलें ? त्याचा परिणाम, तीनतालाचा ठेकाच मुळीं बदलला; तो इतका कीं तालस्वरूप (४–४–४–४) हें लुप्त झालें.

हल्लीं जो साधा ठेका वाजतो तोहि ॥ धा । धीं । धीं । ना)(धा । धीं । धीं । ना)
× × °

(धा । तीं । तीं । ना)(ता । धीं । धीं । ना ॥ असा. (↓ हा बाण जरब दाखवितो व ↑ हा
× +

बाण हलकेपणा दाखवितो). यांत १०–११–१२–१३ या मात्रांचाच एकत्र असा खंड भासतो.

परंतु अशा प्रश्नांकडे आजकाल कोणी पाहतच नाहीं ! 'धाधींधींना' कीं 'नाधींधींना' ? अशा प्रकारचे प्रश्न मात्र चर्चिले जातात. ते तुलनेनें क्षुद्र आहेत. कारण आपण वेळोंवेळीं पाहतों कीं कोणताहि बोल भराहि वाजवितां येतो अथवा जोर कमी देऊन खालीहि वाजवितां येतो.

२. तिल्वाडा अथवा खयाल

तिल्वाडा हें नांव कोठून आलें तें कळत नाहीं. कोणी 'तल्वार' वरून व्युत्पत्ति सांगतात ती शुष्क आहे. दिल्वाडा येथील मंदिरें प्रसिद्ध आहेत पण संगीतासाठीं नव्हेत. तलवंडी नांवाचें एक खेडें आहे व तेथें मान्यवर गायकवादक होऊन गेले, त्यांनीं रचिलेलीं गीतें व स्वरयोजनादि प्रकार वैशिष्ट्यपूर्ण आहेत; त्या तलवंडीचा येथें कांहीं संबंध असला तर कोण जाणें. शास्त्रतः तिल्वाडा हा 'ताल' असा स्वतंत्र नव्हे, 'ठेका' मात्र वेगळा आहे. म्हणून–लेखकाच्या भूमिकेवरून–हा देशीभाषोद्भव प्रकार असावा असा तर्क होतो. या ठेक्याला ख़याल् असेंहि म्हणतात, त्यावरून आपणांस बरेच अंदाज करितां येतील. (ते अंदाज करणें अवश्य आहे, कारण ते जरी चुकीचे ठरले तरी संगीतविचाराची झालेली कोंडी फुटेल आणि मग इतरांनीं अशा प्रश्नांत लक्ष घातलें तर कदाचित् तर्कसुसंगत उत्तर मिळेल).

ठेका पुढीलप्रमाणें आहे.

॥ धा । तिरकिट । धीं । तधिं)(ना । धा । तिं तिं)(ता । तिरकिट । धीं । त धिं)
× × °

(ना । धा धीं । धीं ऽ ॥
× +

याचेंच अधिक आकर्षक रूप असें आहे —

```
      ४            २                      ४             २
॥ धा । ऽ ऽ त्रक । धीं । तधिं )......      ( ता । ऽ ऽ त्रक । धीं । तधिं )......
×१   २          ३     ४                   ९   १०           ११    १२
```

तिलवाड्याच्या ठेक्यांतील धकार घुमविणें आणि त्यावर हुंकाराचा गाज दाखविणें हें फारफार महत्त्वाचें आहे. म्हणून हा 'भारदस्त' ठेका मानिला आहे. आपल्याकडे भारदस्त म्हणजे सभ्य, प्रतिष्ठित असा वाक्यप्रचार असल्यामुळें या ठेक्याच्या वर्णनांतील अभिप्राय विसरला जातो. दस्त म्हणजे हात, यावरून मूळ अर्थभाव स्पष्ट होईल.

आपल्या भूमिकेवरून याहि ठेक्याबद्दल असें म्हणतां येईल कीं, हा ठेका कांहीं प्रांतिक, भाषिक, छंदविषयक–उच्चारविषयक अशा कारणांनीं व हेतूंनीं उत्पन्न झाला असावा. ही कल्पना आणि ख़याल् हा शब्द यांची सांगड घालून असा अंदाज होतो कीं, ख़याल् हा मूळचा कांहीं छंद-प्रकार असला पाहिजे. दीर्घ चरण, (अकारादि) स्वराक्षरांचें बाहुल्य आणि व्यंजनांचा विशिष्ट झोंक हें त्याचें एकतरी लक्षण असावें. ख़याल् हा शब्द मूळचा फ़ार्सी आहे, परंतु ईरानी संगीत–गीतांत सब्ज़ई, ग़ज़ल्, कसीदा, रेख्ता, तराना वगैरे जे प्रकार आहेत त्यांमध्यें ख़याल् नाहीं; ख़याल् म्हणजे आठवण, विचार, मत. मूळच्या कांहीं प्रकारांस–मग ते शुद्ध भारतीय असोत वा संकरोद्भव असोत– ख़याल् हें नांव पडलें असेल, अथवा हा ठेका 'बरा दिसतो' म्हणून त्यानुसार केलेल्या रचनेस 'यह ख़याल् ठीक है' अशा विचारानें ख़याल नांव पडलें असेल. 'आधीं काय' हें सांगणें कठिण, क्रियाप्रतिक्रिया व्हावयाचीच.

चंग् हा ठेका वर उद्धृत केला व त्यालाहि ख़याल् म्हणतात हें सांगितलें. चंग जलद्-लयांत खुलतो, पण त्याचें रूपहि तिल्वाड्याप्रमाणें 'झुलत्या डौलाचें' आहे. झपताल, एकताल, झूमरा, आडाचौताल, पंजाबी ठेका वगैरे तालांतहि भरपूर ख्यालरचना आहे, आणि या प्रत्येक ख्यालयोग्य समजल्या गेलेल्या ठेका—प्रकारांत कांहीं ना कांहीं विशिष्ट झोंका आहे. एकहि ठेका सरळ सपाट नाहीं, हें लक्षांत घेण्यासारखें आहे. तीनतालांतहि ख़याल् रचना खूप आहे, आणि त्यांत सामान्यतः गीताचे व्यंजनादि उच्चार व ताल यांचा एकजीव केवळ हिशेबापुरताच राहतो, हेंहि विचाराअन्तीं पटेल.

म्हणून ख्याल हें कांहीं नेमक्या डौलयुक्त गीतछंदवैशिष्ट्याचें नांव आहे असें म्हणणें तर्कसंगत आहे. निदान या अंदाजामागें कांहीं विचार तरी आहे. ख़याल्च्या उत्पत्तिबद्दल जें कांहीं सांगितलें जातें त्या सर्व व्यक्तिगत कथा असून एकीलाहि कोणताहि काडीचाहि पुरावा नाहीं. म्हणून येथील विचाराच्या तुलनेनें तें सर्व भाकडच वाटतें. येथील विचार पटला नाहीं तर कांहीं वैचारिक भूमिका घेऊन दुसरें सयुक्तिक मत पुढें यावें. पण तशा विचारमंथनानें कांहीं संगीतविषयक निश्चितपणा येईल, व ख्याल् हें काय ? तें कसें असावें ? पूर्वी कसें असूं शकेल व आज काय स्थिति आहे ? ती इष्ट कीं अनिष्ट ? सुधारणेचा योग्य, शक्य मार्ग कोणता ? असा कांहीं उपयुक्त भाग हातीं लागेल. प्रचलित भाकड दंतकथांचा कांहींहि उपयोग नाहीं आणि आपण गातों तें काय व कशासाठीं हें सुद्धां त्यांनीं नक्की सांगतां येत नाहीं.

३. पंजाबी ठुमरी (पंजाबी ठेका, पंजाबी) अथवा मुल्तानी ठुमरी किंवा मूलताल.

'मूलताल' हें नांव फक्त कांहीं पुस्तकांत आढळतें, मूलभूत असें या तालांत कांहीं नाहीं; हा 'ताल' या दृष्टिनें त्रितालच आहे. ठेका मात्र सर्वथैव भिन्न आहे. 'मुल्तानी ठुमरी' हें नांव पंजाब–संयुक्त प्रांतांत आहे; तें प्रादेशिक आहे; मुल्तान् हा पूर्वी स्वतंत्र सुभा असे. हल्लीं ज़िल्ला (व जिल्ह्याचें ठाणें) असून पंजाबचा जो भाग पाकिस्तान झाला त्यांत आहे. या दृष्टीनें 'पंजाबी ठुमरी' हें नांव योग्यच आहे. 'पंजाबी ठेका' याऐवजी 'पंजाबी' म्हणतात तें केवळ लघुरूप होय.

या ठेक्याबद्दलचे लेखकाचे विचार, वरील ख्यालबद्दलच्या विचारासारखेच आहेत; हें भाषोद्भव रूप आहे. आतां ठुमरी म्हणजे काय? हा प्रश्न त्या दृष्टीनेंच सोडवावयाचा तर 'ठुमकत चालते ती ठुमरी' हें उत्तर सुचतें व ठीक वाटतें, निदान ठुमरीबद्दलच्या प्रचलित भारुडापेक्षांतरी त्यांत कांहीं अर्थबोध वाटतो. निराधार दंतकथांपेक्षां चुकीचा तर्क बरा, हा दृष्टितर्क मान्य झाला तर उत्तमच.

कहरवा, दादरा, खेमटा, अध्धा, एकतालाचा एक प्रकार, दीपचंदी, आणि हा 'पंजाबी–मुल्तानी' ठेका या ठेक्यांमध्यें ठुमऱ्या बांधलेल्या आहेत आणि या प्रत्येक ठेक्याचा डौल झुलत्या अंगांचाच आहे, साधा सरळ नाहीं. त्यांत प्रस्तार करावयाचा तरी तो झुलत्या अंगानेंच करावा लागतो; नाहींतर त्या त्या ठेक्यांच्या समान असलेले जे सरळ अंगांचे ठेके त्यांचा भास होतो. 'दुगुण करून कहरवा–कव्वाली–सीधा धुमाळी इत्यादिकांत घुसावयाचें' हा प्रकार परंपरेच्या ठुमरींत नाहीं, तो नाचकामाच्या द्रुतलयाच्या कसबासाठीं असावा, कारण तशा भागांत गीताचा शब्दार्थभाव व स्वरांगें हीं बाजूसच टाकिली जातात.

येथें बनारसी, लखनवी, पहाडी, पंजाबी या 'ढंगां'ची आठवण होते. हे 'ढंग' म्हणजे खरोखर मूलतः वेगवेगळे बाज़ आहेत. पंजाबी भाषेंत स्वराक्षरें दीर्घ करितां येतात म्हणून स्वर-रचनेची गुंतागुंत गुंफितां येते; पहाडी बोलींमध्यें दीर्घ पुकार, आंदोलनें व बेहलावे येतात; बनारसी भाषासंप्रदाय शब्द व उच्चार यांमध्यें अधिक शुद्ध–म्हणजे संस्कृत वळणाच्या उच्चारांपासून फारसा दूर न गेलेला असा परंतु व्यंजनें–जोडाक्षरें यांच्या खडखडाटापासून दूर आहे म्हणून त्यांत उच्चाराचा ठांशीवपणा व अर्थपूर्ण शब्दनिष्ठ स्वरालंकार हे अधिक येतात. नुसता 'ढंग' म्हणजे लकब असा याला अर्थ नाहीं. 'वेड्यावांकड्या ताना म्हणजे पंजाबी,' अशा तऱ्हेच्या प्रचलित कल्पनांस कांहीं आधार नाहीं. लखनवी ढंग म्हणजे अवधच्या (अयोध्येच्या) शौकीन नबाबांनीं ज्याला उत्तेजन दिलें तो, ज्यांत 'नखरा' अधिक आहे व सुखासीन श्रीमंतांनां जो अधिक रिझवी तो बाज़. त्यांत वरील सर्व प्रकार कारणपरत्वें येतात, म्हणून 'अस्सल ठुमरी लखनउचीच' असें कोणी म्हणत.

ठुमरींत झुलतें लयांग प्रकट झालेलें हवें, मग विषय स्त्रीपुरुष–संबंधाचाच पाहिजे असें नाहीं. केवळ नटणेंसजणें या अर्थी शृंगार, नर्मविनोद या अर्थी हास्य, अनुकंपा–विनवणी या

अर्थी करुण, इत्यादि मनोभाव ठुमरीला मुळींच वर्ज्य नाहींत !–अनेक जुन्या ठुमऱ्या तपासिल्या-वर हा अंदाज केलेला आहे.

पंजाबी ठेका असा आहे :

|| धा ऽ । ग धीं । ऽ ग । धा)(धा ऽ । कतीं । ऽ क । ता ऽ)(ता ऽ । कतीं । ऽ ग । धा)(
×　　　　　　　　×　　　　　　　　°

(धागि । न धीं । ऽ न । धा ||　　अथवा
×　　　　　　　　+

|| धा ऽ । ऽ तिं । ऽ न । धीं)(धा ऽ । धा तिं । ऽ तिं । ना ऽ)(ता ऽ । ऽ तिं । ऽ न । धीं)
×　　　　　　　　×　　　　　　　　°

(धा ऽ । धा धीं । ऽ धिं । ना ||
×　　　　　　　　+

यांतील अवग्रहांच्या जागीं हुंकारयुक्त आंदोलन अवश्य आहे. तें न ठेविल्यास ठेकाच सीधा होऊन जातो व त्रितालाचा भास होतो. हा ठेका जितका मधुर तितकाच वाजविण्यास अवघड आहे. हल्लीं हा ठेका रीतिनें वाजविलेला फारसा ऐकूं येत नाहीं. डग्गा सुरांत लावणार कोण व तो सतत घुमवीत ठेवण्याचे कष्ट घेणार कोण ? 'पंजाबी' नांव घेऊन टप्प्याचाच ठेका वाजविणारे कैक आहेत !

मंजेभैयांनीं गाइलेली 'परतीरीं, कान्हा चिमणी काठी अधरीं धरी, मुरलीपरी' ही गडकऱ्यांची कविता ज्यांनीं ऐकिली असेल त्यांना या ठेक्याचें भाषारूप स्पष्ट झालेलें असेल; मंजेभय्याचा आवाज गंभीर–गोड असूनहि या ठेक्यास अवश्य तें गमकयुक्त आंदोलन घेण्यास अतिशय योग्य होता. त्याच चालीवरील 'धनराशी दिसतां मूढापाशीं' हें मानापमान नाटकांतील पद त्या डौलांत गात नाहींत. त्याची मूळ चाल 'परदेसी सैंया' हीहि हल्लीं ऐकूं येत नाहीं, तरी गौहरजानची तबकडी आहेच, ती ऐकावी. हें गीत परंपरेच्या कलावंतिणी गातात व निदान 'दुख दे गयो, सुख ले गयो,' एवढ्या भागांत तरी पंजाबी ठेक्याचा डौल सांभाळितात; कारण देऽ आणि लेऽ यांचें आंदोलनच त्यांनां तसें करणें भाग पाडितें. 'सुखवीऽ तुला, दुखवीऽ मला 'च्या दोन्ही 'वी' वर आंदोलन मराठी प्रकृतिस मानवत नाहीं आणि इकारयुक्त गमकहि अशक्यप्रायच.

'करिन यदुमनीं सदना' हें स्वयंवरांतील पद केवळ या ठेक्याच्या बोलांवरच, पलट्यांवरच, आधारिलेलें आहे ! राजण्णा नांवाचे तबलजी साथीला असतांनां बालगंधर्व तें यथास्थित म्हणत. पुढें मात्र त्यांनीं तो ठेका भासूंच दिला नाहीं. त्याकाळचा वर्तावहि हल्लीं कोणी करीत नाहीं; पण कोणी दाखविला तर अवश्य ऐकावा; ती मौज वेगळीच आहे. हल्लीं हें गाणें पंजाबी ठेक्यांत आहे कीं तीनतालांत कीं आणखी कोणत्या ८ वा १६ मात्रांच्या तालांत, हें कळतच नाहीं. कोणी 'करी ना यदू, मनीं सदना' अशा अर्थोत्पत्तिचेच उच्चार करितात !

गुरुतुल्य मास्तर कृष्णातर 'यदु यदु य ऽ ऽ दू, हां हां य ऽ ऽ दू' असला अत्यंत वैतागजनक प्रकार करीत! ठेकाच संदिग्ध मिळाल्यामुळें कीं काय, एक आधुनिक 'संगीतसम्राज्ञी' तर माहीत असलेल्या सर्व रागांचे सूर उलटेपालटे करीत भटकत असते; शेवटीं सम आली म्हणजे झालें. 'जरी ताल जमेना.' या मंडळींनीं केवल करिन चा रि आणि न, व यदुचा दु हे न्हस्व ठविणें, आणि 'करिन यदुम' एवढा तुकडा एकेक अक्षर समान (एकेक मात्रेच्या लांबीचें) इतका नियम पाळिला तरी त्यांचें त्यांनांच काय तें कळेल. 'लोक मूर्ख म्हणून आम्हीं असें सोंपें करितों' हें खोटें आहे. तुम्हीं असें करितां म्हणून लोक मूर्ख राहतात; आपण भेसळ खातों हें त्यांनां कळणार कसें?

ठेक्याचा झुलता डौल म्हणजे काय, त्याचा वर्णोच्चाराशीं व स्वरांगाशीं कसा निकट संबंध आहे, आणि तो डौल सुटला तर काय होतें, तें स्पष्ट करिण्यासाठीं हें विषयान्तर केलें.

४. बडी सवारी

सवारी हा ताल मुळांत पंधरा मात्रांचा; पण 'बडी सवारी' १६ मात्रांची. तिचा ठेका तबल्यांत खुलत नाहीं, पखवाजांत खुलतो. यांत ४–४–४–२–२ अशीं अंगें सांगतात.

॥ धा । ऽ । कि । ट)(धु । म । कि । ट)(त । कि । ट । त)(धि । ट)(धि । ट ॥
× × × × × +

खाली स्पष्ट नाहीं; टाळ्या चार.

चौताल नांवाचा जो ताल आहे, तो १२ मात्रांचा आहे. त्याच्या अनुकरणानें हा ताल तीनतालाचा पखवाजी जबाब म्हणून निघाला असावा. त्यांत कांहींच विशेष नाहीं. हा 'भाषोद्भव' तालठेका दिसत नाहीं. कांहीं गणितपांडित्य वाटतें.

५. टप्प्याचा ठेका.

॥ धीं ऽ । ताधिं । ऽ ता । धीं ऽ)(धीं ऽ । ताधीं । ऽ ता । धीं ऽ)
×
(तीं ऽ । तातीं । ऽ ता । तीं)(धीं ऽ । ताधीं । ऽ ता । ऽ धीं ॥. अथवा
× +

↓ ↓ ↓ ↓
॥ क्र धिं । ऽ धा । ऽ ऽ । ऽ गे)(धा । दिं । ता । ऽ)(क्रतिं । ऽ ता । ऽ ऽ । ऽ के)
× × ० ×
↓
(धा । धिं । धा । ऽ ॥
+

दुसरें रूप अधिक आकर्षक आहे. हाहि झुलता डौल, भाषोद्भव प्रकार.

'टप्पा' या गायनप्रकाराबद्दलहि अनेक आधारशून्य दंतकथा आहेत; आपण आपल्या पद्धतिप्रमाणें विचार करूं.

. महाराष्ट्रांत हल्लीं टप्पा ऐकूं येत नाहीं; तीसचाळीस वर्षांपूर्वी असे. उत्तरेकडे अजून आहे. टप्पा पंजाबीच असें केवळ नाहीं. बनारसकडेहि आहे. पंजाबींतील दीर्घ स्वरोच्चार टप्प्याच्या लयांगास अधिक योग्य हें मात्र खरें. हल्लीं पुण्यामुंबईकडे 'ओ मिया जानेवाले' हा टप्पा
+
सिद्धेश्वरीबाईमुळें प्रसिद्ध आहे; 'संन्याशाचा संसार' या नाटकांत 'या जिवा जगवाया' हें पद
+
त्यावरून केलेलें होतें व तें कै. पेंढारकरहि बरें म्हणत. परंतु टप्प्याच्या स्वरांगासाठीं आवाज गुलामली, दीनानाथ, रोषनआरा, सुलोचना चव्हाण, यांच्यासारखा चपळ हवा; तरच तीं स्वरांगें स्पष्ट होतात. आपली जुनी डफ–ढोलकीची लावणी टप्प्याच्याच अंगाची आहे; पूर्वीच्या नाटकांतील साक्या दिंड्या अथवा 'स्मरतापाच्या घर्मजलानें स्नान सचैलचि सोडूनीयां,' 'दृष्टि भरे जलभारें' (दोन्ही शापसंभ्रम नाटकांतील), 'तात करी दुहिता–विनाश' (आशानिराशा), 'अवतार जीव घेत असे, कारण ऋणदान जाण' (स्वयंवर) इत्यादि मुळांत टप्पेच आहेत; जसे 'मौला मैं वारी रे,' 'हैदरनाम जपले,' 'जमुनाके तीर होरी रचायो कान्हा' इत्यादि. ज्यांत टप्पा-टप्प्यांनीं स्वरांग जातें तो टप्पा. 'लगन लागी तोरे दरसनकी मोहे 'या टप्प्याचें तालांग पुढील प्रमाणें आहे. १३ व्या मात्रेवर सुरुवात करून —

(ऽऽ । लग । ऽ न । ला ऽ ॥ गी ऽ । ऽऽ । ऽऽ । ऽऽ)(ऽऽ । ऽऽ । ऽऽ । ऽऽ)
×१३ १४ १५ १६ +१ २ ३ ४ ×५ ६ ७ ८ ०

(ऽऽ । तो ऽ । रे ऽ । ऽऽ)
९ १० ११ १२

(ऽऽ । दर । ऽऽ । सन ॥ की ऽ । ऽऽ । ऽऽ । ऽऽ)(ऽऽ । मो ऽ । ऽऽ । ऽऽ)
×१३ १४ १५ १६ +१ २ ३ ४ ×५ ६ ७ ८ ०

(हे ऽ । ऽऽ । ऽऽ । ऽऽ)
९ १० ११ १२

हें वरीलपैकीं पहिल्या ठेक्याच्या दोन आवर्तनांत आहे.

टप्प्याची तान ही विशिष्ट आहे. पुस्तकांत इतरत्र तानांच्या व्याख्या केल्या आहेत त्यांत ती स्पष्ट केली आहे, व ती दुनीच्या तानेहून वेगळी कशी हेंहि दाखविलें आहे. भैरवींतील

॥ ध़ नि़ सा ग ग़ रे सा ऽ)(नि़ सा ग म प म म ऽ)(ग म प नि नि ध प म)(ग म ध प म ग रे सा॥
× × ० × +

ही टप्प्याची तान झाली. थोडें चढून मुरडून परत येऊन पुन्हां अधिक वर जावयाचें हा प्रकार येथें आला; प्रत्येक खंडांत एकेक टप्पा घेतला. असे अनेक टप्पा प्रकार तानेंत येतात.

असे प्रकार ज्यांत शक्य, तो टप्प्याचा. पंजाबी, दीपचंदी यांतहि टप्पे आहेत. पण आआ–इइ-ऊऊ च्या वेड्यावांकड्या ताना आणि मध्येंच आठवण झाली कीं बरेच शब्द झटकन म्हणून टाकून पुन्हा ताना, हें टप्पा नव्हे आणि कांहींच नव्हे. (फारतर ती आज-काल कोणास प्रिय असलेली 'आक्रमक' गायकी म्हणतां येईल).

तिस्र जातिचे ताल ठेके

सहा मात्रांचे ठेके

१ दादरा

कहरव्याप्रमाणेंच दादराहि जगभर प्रसिद्ध आहे. अर्थात् नांवें वेगळीं. –उदाहरणार्थ, यूरपमधील सुप्रसिद्ध व्हाल्स् (वॉल्ट्झ्) संगीत दादऱ्यांतच आहे. हाहि ताल आधीं शिकण्यास सुलभ व रंजक आहे. तिस्र अंगास स्वभावतःच एक विशिष्ट डौल असतो तो दादऱ्यांतहि स्पष्ट होतो. हा डौल विषममात्रासंख्येच्या खंडांमुळें आलेला असतो, ठेक्यांतील वर्णोच्चारांच्या किंवा एकेका अंगांच्या विशिष्टतेमुळें नव्हे, म्हणून हा 'प्रांतीय' भाषोद्भव ताल नसून मूलभूतच मानावयास हवा.

दादऱ्याचे ठेके अनेक आहेत, परंतु त्यांचे मुख्य प्रकार दोन. एकांत तीन खंड, द्व्यस्र उपजाति, तालस्थानें दोन व कालस्थान एक, अंग तीन द्रुतांचें, असें आहे; कोणी ४–२ अथवा २–४ अशी विभागणी करितात आणि रत्नाकरांतील 'यतिलग्न' तालाशीं त्याचा उगम नेतात; परंतु अशा व्युत्पत्तिचा कांहीं विशेष फायदा होत नाहीं हें आपणांस दिसून आलें आहे; त्या तऱ्हेच्या व्युत्पत्ति बहुतेक तालांस लागू होत नसल्यामुळें एक साधारण विचारभूमिका निष्पन्न होऊं शकत नाहीं. (व्युत्पत्तिच शोधावयाची तर प्राचीन 'दर्दुर' या तालवाद्याकडेच कां नेऊं नये ?) दुसरा ठेका प्रकार सरळ तिस्र, दोन खंडांत ३–३ मात्रा (द्रुतविराम, द्रुतविराम अंगें) असा आहे. दोन्ही प्रकार प्रचलित आहेत, आणि पहिल्यांतून कहरवा–कव्वाली–धुमाळी सारखे चतस्र प्रकार व तसे (लग्गी–लडी इत्यादि) प्रस्तारभेद निघूं शकतात.

```
               ↓          ↓
पहिला प्रकार  ॥ धा । धीं )( धा । धा )( तूं । ना ॥  असा आहे.
               ×          ×        ०       +
```

उदाहरणार्थ 'जावो जावो जावो, मोसे ना बोलो तुम, सौतनके संग रहो' (सौतन म्हणजे सवत) या जुन्या देश रागातील पदाची तालीम या ठेक्याचीच आहे, पण अंगें ४–२ अशीं, स्वर व उच्चार यांमुळें, पडतात.

```
  ↓      ↓      ↓      ↓        ↓        ↓         ↓       ↓       ↓
॥ जावो । जावो । जावो । मोसे )( नाबो । लोतुं । ॥ सौ ऽ तन्के । सं ऽऽऽ । गर हो ऽ । ऽऽऽऽ )
×                        ०              +                                       ०
                                                         ( जी ऽऽऽ । हां ऽऽऽ ॥
                                                                            +
```

आणि विस्तारामध्यें अंगभाग चतस्राऐवजी तिस्रहि होतात–

```
  ↓         ↓         ↓        ↓          ↓         ↓
॥ जावोजा । वोजावो । मोसेना । बोलोतुं )( सौतन्के । संग्रहो ॥      वगैरे.
                                      ०
```

दुसरा ठेका ॥ धा । धीं । ना)(धा । तूं । ना ॥ असा आहे. याला कोणी
× ० +

'भडवा दादरा ' म्हणतात ! हें हलकट नांव कोणी व कां दिलें हें कळत नाहीं.

॥ आ ऽ । न)(बा । ऽ । न ॥ जि । या । में)(ला । ऽ । गि ॥ अथवा
× ० + ० +

॥ आ ऽ । नबा । ऽ न)(जिया । मेंला । ऽ गि ॥ प्या ऽ । रेचि । त ऽ)
× ० + ०

(व ऽ । ऽ न । ऽ ऽ ॥ तसेंच
+

॥ ह ऽ । म्से ऽ । ना ऽ)(बो । लो । ऽ ॥ रा । ऽ । ऽ)(जा । ऽ । ऽ ॥
× ० +

॥ हम्सेना । बोलो ऽ)(रा ऽ ऽ । जा ऽ ऽ ॥
× ० +

(नाटकांत ' नाहीं मी बोलत नाथा ') हीं उदाहरणें प्रसिद्ध आहेत.

६ मात्रा असल्यामुळें अंगभाग चतस्र-तिस्र असे आलटून पालटून करितां येतात व त्यांत फारच मौज असते. ' हरी, तोसे ना खेलूंगी मैं होरी ' हें पहा :-

॥ ह । रि । तो । से । ऽ ऽ)(ना । ऽ । खे । लूं । ऽ ऽ ॥ गी । ऽ । मैं । हो । ऽ ऽ)
× ० + ०

(री । ऽ । ऽ । ऽ । ऽ । ऽ ॥
+

॥ ना खेलूं)(गीमैंहो ॥ री ऽ रे)(ना ऽ ऽ ॥ खेलूंगी)
× ० ० + ०

(मैंहोरी ॥ ना ऽ । खेलूं)(गी ऽ । मैं ॥
+ ० + -

ना, खेलूंगी, मैं, अशा प्रत्येक शब्दावर वेळोंवेळीं आलटून पालटून भार पडतो व ' खेळणार ' नाहीं, ' मी ' नाहीं खेळणार, ' नाहींच ' खेळणार, असे वेगवेगळे अर्थभाव पैदा होतात.

यांत तानांचें महत्त्व नाहीं ! शब्दाचा अर्थपूर्ण उच्चार हेंच महत्त्वाचें आहे ! म्हणून दादऱ्याचा ठेकाहि भारदस्त परंतु नाजुक घुमणारा हवा; फडफडाटास जागा नाहीं. म्हणून कीं काय, 'दादरा म्हणणें ' हाच वाक्यप्रयोग आला आहे, अमुक राग अथवा

अमुक गीत गाणें असा प्रयोग यांत कमी. दादरा, टप्पा, ख्याल 'म्हणणें' म्हणजे काय तें अशा लयांगचचेंनेंच उमगतें असा लेखकाचा निश्चय झाला आहे. दादऱ्याचींच उदाहरणें पहा.

'नाहीं मी बोलत नाथा' याची एक तबकडी हल्लीं आकाशवाणीवर लावतात. तीमध्यें 'नाहिं मी बोलत' चें रूप नाहि मि बोलतऽऽऽअसें केलें आहे. यांत तीन मात्रा भरण्याचें तंत्र फक्त सांभाळिलें आहे, परंतु 'त' अतिदीर्घ केला आहे तें मराठी भाषेलाहि मान्य नाहीं आणि दादऱ्याच्या डौलालाहि सुसंगत नाहीं. ऽ ऽ ऽ वर पुन्हां जरब अथवा कांहीं घोष हवा, तरच तो दादरा. तान घेतली तरी छोटीशीच हवी.

याउलट फैय्याझखांची 'बनावो बतियां, हटो, काहेको झुटी ? वहीं जावो जहां रहें सारी रतिया !' या दादऱ्याची तबकडी पहा, तिच्यांत दादऱ्याचे अंग दाखविणें हेंच उद्दिष्ट केलेलें असल्यामुळें ठेक्याच्या बोलांनुसार अक्षरांना अक्षरशः ढुशा मारिल्या आहेत, कोणा स्त्रीचा खोटा राग व सवतीमत्सर त्यांत व्यक्त होत नाहीं. याच गीताची तबकडी बडोद्याच्या लक्ष्मीबाईची आहे ती तुलनेसाठीं पहावी. याच चालीवरील हिराबाईंच्या 'असार पसारा, शून्य संसार सारा' ही मीराबाई नाटकांतील पदाची तबकडी मराठींत दादरा उत्तम दाखविते.

'अंग' शब्दाचा अर्थ पुष्कळांस ठाऊक नसतो व म्हणून ते 'तंत अंग' वगैरे शब्द वापरितात. या पुस्तकांत जी अंगव्याख्या व चिकित्सा आहे तीनुसारच परंपरागत अंग शब्द सर्वत्र असतो. दादरा अंग, टप्पा अंग, ख्याल अंग, ठुमरी अंग इत्यादि शब्दप्रयोगांत तोच अर्थभाव आहे आणि त्यांत वर दाखविल्याप्रमाणें ठेक्याच्या मात्राविभागणी व खालीभरी–जोरभाराचा संबंध आहे.

दादरा क्षुद्रगीतासच योग्य, तो नायकिणींनीं म्हणावा–आम्हीं म्हणणार नाहीं, त्याला 'मोठे' राग (म्हणजे काय ?) योग्य नाहींत, इत्यादि कल्पना कोणी व कां बाळगिल्या असतील तें आतां न सांगतांहि कळेल. आवाजाची करामत, ताल व राग–प्रस्ताराची विद्वत्ता (मोठमोठीं आवर्तनें, लांबलांब ताना) वगैरे दाखविण्यास दादरा–कहरवा–धुमाळी इत्यादिकांत वाव नाहीं. पण त्यांतहि विद्याकला प्रकट करितां येते; ती वेगळ्या प्रकारची. तसे गुण अंगीं हवेत अथवा तसा पिंड हवा. अशा पिंडाला हल्लीं 'रसिक, रंगेल' असें म्हणतात; परंतु कहरवा–धुमाळी–दादरा इत्यादींमध्यें भगवद्भजनेंहि आहेत !

२. नकटा

हें प्रादेशिक रूप. पंजाबांत 'हिंच' आणि गुजरातेंत 'रासडा'.

|| धीं । नक । धा)(तीं । नक । ता ||
× ० +

३. खेमटा

काठियावाडी रूप. || धीं ऽ । नाधि । नक)(तीं ऽ । नाति । नक ||
× • +

४. गरबो

गुजराती रूप. नकऱ्याशीं तुलना करावी. सहाव्या मात्रेवर जरब आहे.

```
   ↓      ↓          ↓
|| धीं । तक । धीं )( तीं । तक । धीं ||
×          ०          +
```

नऊ मात्रांचे तालठेके

तिस्रजाति पूर्ण होण्यासाठीं नऊ मात्रांत तीन तीन मात्रांचीं तीन (द्रुतविराम) अंगें हवीं, परंतु तसा ठेका असला तर लेखकाला माहीत नाहीं. अंकताल आणि मत्तत्ताल हे दोनच ठेके माहीत आहेत. मत्तताल हा फक्त पखवाजावरच ऐकिला आहे, आणि अंकतालांत तीनच गीतें. (अंक नऊ म्हणून हें नांव असावें). त्यांपैकीं ज्याला 'नपी तुली बंदीष' म्हणतात ती 'गावत गुनियन' एवढीच. इतरत्र 'एकजिनसी स्वरूप' ही कसोटी लागू होत नाहीं, म्हणून तर्क होतो कीं विद्वत्ताप्रदर्शनासाठीं हे ठेके 'केलेले' आहेत. झालेले नाहींत; या ठेक्यांची जाति कोणती तें ठरवितां येत नाहीं. अशा कारणांसाठीं हे लोकश्रुत झाले नसावे; मात्रा विषम हें त्याचें कारण होत नाहीं, कारण सात मात्रांचे ताल लोकश्रुत आहेत.

१. अंकताल

```
   ↓     ↓              ↓              ↓
|| धा । धीं )( नक । धीं । ता । तिट )( कत । गदि । गिन || २–३–४ मात्रांचे खंड.
×       ×                     ×              +

    ↓       ↓            ↓                  ↓
|| श्याऽ । मसुं )( दर । मद । नमो । ऽह )( नसु । खस । दन || हें एक गीत,
×          ×                   ×               +

    ↓                ↓                ↓
|| पाऽ । वत )( प्रभु । चर । नके सुधा )( ऽर । सपा । ऽन || हें दुसरें,
×          ×                      ×               +

    ↓                ↓                    ↓
|| गाऽ । वत )( गुनि । यन । नाऽ । चत )( सब । सखि । जन || हें 'रीतिचें' तिसरें.
×          ×                        ×               +
```

२. मत्तत्ताल

```
   ↓                         ↓             ४
|| धा कि ट धा । धीं ता )( धीं । धीं । धा धा )( कि ट धा ऽ । धीं ता )
×                       ×                   ×
                                           ४         ४
                                           ( कि ट त क । ग दि ग न ||. ३–२–२–२.
                                           ×                  +
```

```
        ४            ८
   || धा त त् । धा गि न धा )( कि ट त क धा ऽ ऽऽ )( गी ना । तूं ना )
  ×                        ×                     ×
                                  ( क त्ता । धीं धीं । ना धीं । धी ना ||. २–१–२–३–२
                                  ×                                       +
```

दुसऱ्या प्रकाराचे खंड सन्मित्र अंबादास यांनीं सांगितले तसे लिहिले आहेत, पण तें पटत नाहीं. एका मात्रेचा खंड ही काय भाषा?

लेखकास वाटतें कीं ३–३–३ असा नऊ मात्रांचा ताल कोठें असेल; असला तर तो फारच आकर्षक ठेके असलेला असा असेल.

बारा मात्रांचे तालठेके

बारा मात्रांचे तालठेके हे तिस्रजाति कीं चतस्रजाति? हा प्रश्न लेखकास अनेक वर्षें आहे, आणि त्याचें समाधानकारक उत्तर मिळालेलें नाहीं. माहीत असलेले ठेके, गीतें व त्यांचा प्रस्तार आणि वेगवेगळ्या लोकांचा वेगवेगळा वर्ताव, यांचें विश्लेषण करून त्यांवरून कांहीं अंदाज बांधावयाचे ही लेखकाची पद्धति आणि प्रवृत्ति आहे, ग्रंथांत अमुक आहे किंवा अमुक खांसाहेब किंवा बुवासाहेब अमुक सांगतात त्याची दखल घेऊनहि त्यावर विचार केल्याशिवाय विश्वास ठेवावयाचा नाहीं हें पथ्य आहे. सर्वजण हे तालठेके चतस्र सांगतात. पण प्रस्तार चतस्र आणि तिस्र अशा दोन्ही अंगांनीं होतो (जसें दादऱ्यामध्यें दिसलें).

विचारांच्या प्रगतिमध्यें एक अडचण अशी कीं दोनच तालठेके माहीत आहेत. एक चौताल आणि दुसरा एकताल. म्हणून समोर तात्त्विक साहित्याची विविधता कमी आहे. निष्कर्ष काढणें कठिण. उलट, या दोन्ही तालठेक्यांचे इतके प्रकार आहेत व त्यांमध्यें एवढा प्रस्तारविलास आहे, शिवाय त्यांमध्यें नानातऱ्हेचीं गीतें व वाद्यांच्या 'गति' इतक्या आहेत कीं तेवढ्यापुरता विचार करण्याला समोर वर्तावाचें साहित्य भरपूर आहे. आणि तेवढा विचार मात्र असा होतो कीं हे तालठेके सर्वगामी होऊं शकतात; प्रस्तार तिस्रहि करितां येतो आणि चतस्रहि; दोन्ही अंगें एकाच गीतवाद्यप्रबंधांत न खटकतां येऊं शकतात; दादऱ्यांत तसें होतें. पण तो तोकडा पडतो तसें येथें होत नाहीं, आवर्तन बेताचें मोठें आहे; पुन्हां, द्रुतमध्यविलंबित या तिन्ही लयांत जातां येतें.

यांतील बरेच गुण सोळा मात्रांच्या पूर्ण चतस्र तालांत नाहींत, म्हणून या बारा मात्रांच्या तालावर अधिक लक्ष केंद्रित झालें असावें असा तर्क होतो. कारण चौताल हाच मृदंगी– पखवाजिये यांचा मुख्य ताल आहे; बोल काढणें, ४–८ मात्रा भारदस्त वाजविणें इत्यादि प्रकारची प्राथमिक तयारी झाल्यावर प्रथम चौतालच घेतात आणि तो एकटा चौताल दीर्घकाळ पुरतो. चतस्र जाति मुख्य असें मानिल्यावर १६ एवजीं १२ मात्रांचा ताल मुख्य करणें यांत विसंगतिदोष येईल, त्याचा परिहार ४–४–४ या खंडांनीं व लघु–द्रुत–विराम अशा अंगभेदांनीं प्रस्तार करून होतो.

१ चौताल अथवा ध्रुपद (चारताल).

चौतालालाच ध्रुपदाचा ठेका किंवा ध्रुपद म्हणतात.

॥ धा । धा । धीं । ता)(किट । धा । धीं । ता)(किट । तक । गदि । गन ॥.
× × × × +

॥ धा । धा । धीं ता)(गदिगन । धा । दिं । ता)(गदिगन । धाधा । किटतक । गदिगन ॥.
× × × × +

॥ धा । धीं । नक । धेत्)(धीं । नक । धीं । नक)(किट । तक । गदि । गन ॥.
× × × × +

॥ धा । धा । धीं । ता)(किटतक । गदिगन । धाधीं । ऽता)
× × ×

(ऽधा । धिंता । किटतक । गदिगन ॥.
× +

॥ धा । धीं । नक । धेत् धेत्)(धीं ऽ नक । धेत् । धीं । नक)
× × ×

(धेत्धेत् । धिं ऽ नक । किटतक । गदिगन ॥.
× × +

॥ धा । धीं । नक । धेत्धेत्)(धीं ऽ नक । धेत्धित् । नकधे ऽ त् । धेत्धिन्).
× × ×

(नकधे ऽ त् । धिं ऽ नक । किटतक । गदिगन ॥.
× +

(धेत्' हें मूळ एक मात्रेचें अक्षर आहे. धे $\frac{3}{4}$ व त् $\frac{1}{4}$ मात्राभाग. पण । धेत्धेत् । या दोन अर्धमात्रा. । धीं ऽ नक । मध्यें धीं अर्धमात्रा, न पावमात्रा व क पावमात्रा. हें स्पष्ट होण्यासाठीं । धेत् । वर १ आणि । धेत्धेत् । वर २ असा खुलासा लिहिला आहे).

इत्यादि ठेके प्रसिद्ध आहेत. शेवटीं लिहिलेल्या तिहींमध्यें वर्णोच्चारदृष्टिचें प्राबल्य अधिक दिसतें, विशेषतः चौथ्या क्रमांकाच्या ठेक्यांत.

यांत तीन खंड स्पष्ट आहेत, परंतु ११ व्या मात्रेवर टाळी आहे. एकूण टाळ्या चार होतात म्हणून चारताल, चौताल हें नांव.

पण ही चौथी टाळी तेथें का ? तेथें धकार नाहीं हें सोडून देऊं, कारण जोरभार देतां येतो. पण कांहीं ठेक्यांत किट च्या कि वर जरब आहे (कोणी तिट म्हणतात, त्याच्या ति वर म्हणा), तर कांहींमध्यें गदि च्या ग वर. हें होण्यास कोणता भाषा–वर्णोच्चार वगैरे आधारभूत

होतो ? येथें आधार वर्णाचा नसून कांहीं तालसिद्धांताचा म्हणावा तर ४–४–२–२ असे खंड मानावयास हवेत, तसे कां मानीत नाहींत ? आणि तसे जर मानावयाचे तर तोच न्याय धा धा धिंता, किट धा धिंता यांनां अधिक प्रमाणांत लावणें योग्य ठरून २-२–२–२–२–२ असे खंड होत नाहींत काय ? पण असे खंड मानिले तर तालरूप कोणतें ? दोन मात्रांच्या खंडांची मालिका कोणत्याहि सममात्रिक आवर्तनाला लावून सर्वच तशा तालांची जाति एकच–'द्रुत', द्व्यस्र–होणार नाहीं काय ? बरें, ही चौथी टाळी दिली नाहीं तर चौताल हें नांव प्रत्ययास येणार नाहीं यापलीकडे काय बिघडणार आहे ? चौतालांतील जी परंपरागत गीतें आहेत त्यांपैकीं कित्येकांत अकराव्या मात्रेवर कांहीं विशेष शब्दाघात, स्वरवर्णालंकार वगैरे नाहीं, परंतु पहिल्या, पांचव्या व नवव्या मात्रांवर अवश्य आहे, त्याचें स्पष्टीकरण काय ?

इत्यादि अनेक प्रश्न लेखकासमोर आहेत आणि त्यांचें उत्तर त्याला ठाऊक नाहीं; समाधानकारक उत्तर कोणी देऊं शकला नाहीं आणि त्याला सन्मित्र अंबादास, गुरुतुल्य कंठेमहाराज, गुरुतुल्य जहांगीरखां अशा दर्जाचे विद्वान्हि अपवाद नाहींत. (अंबादास हे सखारामजींचे चिरंजीव म्हणजे नाना पानशांचे नातूशिष्य). इतरांचें काय सांगावें ? त्यांनां हे 'प्रश्न' आहेत हेंच पटत नाहीं. 'किट कीं तिट ? धुमकिट चूक कारण उकारानें तोंडात उभी धरलेली सुई त्रास देईल; ध्रुपदाचा बाज मर्दाना कसा ? कुदौसिंग मोठे कीं नाना पानसे ?' असले, लेखकाच्या दृष्टिनें भाकड मुद्देच त्यांना आपुलकीच्या महत्त्वाचे वाटतात. असो.

हा निश्चयानें वेगळा 'ताल' आहे आणि त्यांत निश्चित वेगळे भासणारे ठेके आहेत; याचें स्वरूप किंवा उत्पत्ति देशी भाषांतून झालेली नाहीं, हें मात्र स्पष्ट दिसतें. अर्थात् ठेक्याची–आणि तत्त्वतः तालाचीहि–उत्पत्ति वर्णोच्चार, भाषा, यांतूनच असते, ही तर आपली प्रथमपासूनची भूमिकाच आहे; परंतु येथें आपण ठेक्याठेक्यांमधील तारतम्य पाहत आहोंत. मतलब असा कीं हे ठेके अमुक भाषेसच, अमुक वर्णोच्चारपद्धतिसच, अमुक अंगांसच योग्य असें नाहीं, त्यांचें स्वरूप सर्वसमावेशक आहे, त्यांत ४-४–४ हें (मात्रावृत्त म्हणा कीं) अंग हें उद्दिष्ट आहे.

चौतालासच ध्रुपद म्हणतात हें ठीक, पण ध्रुपदनामक गीतप्रकार केवळ चौतालांतच असतो असें नाहीं. (जसें ख्याल् केवळ तिल्वाड्यांतच असतो असें नाहीं तसेंच). शूलताल, धुमार, आडा चौताल, सवारी, तीनताल यांतहि अनेक 'ध्रुपदें' आहेत. यावरून ध्रुपद हें काय आहे याचा तर्क जमेल काय हें पाहूं.

तीनतालाचें वर्णन पूर्वीं झालेंच. त्यांत असें दिसलें कीं तीनताल हा झुलता तालठेका नाहीं. झुलव्यासाठीं मुल्तानी ठेका, तिलवाडा, अध्धा, खम्सा, चंगू हे ठेके उपलब्ध आहेत; तीनतालाचा डौल सरळ गतिचा आहे. तोच प्रकार येथें सांपडतो. आतां जे ध्रुपदाचे (ध्रुपद नांवाच्या गीतप्रकाराचे) तालठेके म्हणून उल्लेखिले, त्यांत दहा मात्रांचा शूलताल आहे पण दहाच मात्रांचाच झपताल नाहीं; बारा मात्रांचा चारताल आहे पण बारा मात्रांचाच एकताल नाहीं, चौदा मात्रांचा आडाचौताल व धमार आहे परंतु चौदाच मात्रांचे दीपचंदी, झूमरा, चाचर हे नाहींत. म्हणजे विशिष्ट भाषोद्भव, 'देशी', झुलत्या अंगडौलाचे ठेके नाहींत, सरळगतिचे ठेके आहेत. त्यांचे

अंगभेद-प्रस्तार विस्तार होतील ती कथा पुढची, पण त्यांतहि झुलाव नाहीं. आणि हे सर्व ठेके व्यंजनप्रचुर आहेत, त्यांमध्यें दीर्घस्वर-जसा दीड, अडीच मात्रांचा धीन्—नाहींत. तो पुढें प्रस्तारभेददर्शनांत येईल तो भाग वेगळा.

ध्रुपदगीतें म्हणून जीं आहेत त्या सर्वांत व्यंजनप्रचुरता बऱ्याच प्रमाणांत आहे, शब्दाच्या अक्षरांच्या उच्चाराचें व अर्थाचें महत्त्व आहे, चरण दीर्घ आहेत आणि कमीतकमी चारचार तर आहेतच; प्रत्येक चरण नाना स्वरव्यंजनयुक्त शब्दांनीं ठांसून भरलेला आहे. अर्थात् या गीतांचा वर्ताव करितांना जे जे स्वरालंकार होतील ते त्या त्या धाटणीचेच होणार, म्हणजे तालांगाला चिकटूनच होणार. स्वरांग अधिक प्रबळ होणें शक्य नाहीं असें नाहीं, परंतु लगेच त्याला आळा बसून पुन्हां तालांगानें वळण जाणार. म्हणून छोटे आलाप, छोट्या ताना, हुंकारादि गमकें इतर छोटे अलंकार, हे उत्तम वठतील परंतु मोठ्या ताना विसंगत होतील आणि गळेबाजी तर हास्यास्पदच ठरेल.

ध्रुपदाबद्दल ज्या प्रचलित समजुती आहेत त्यांच्याशीं वरील वर्णन जुळतें; परंतु त्या समजुती तथाकथित इतिहासावर अवलंबून आहेत आणि त्या 'इतिहासा'ला कांहीं पुरावा नाहीं. वरील वर्णन केवळ आज आपल्यासमोर काय आहे त्यावर आधारिलेलें आहे.

परंतु ध्रुपदाबद्दल इतर कांहीं समजुती प्रसृत केल्या गेल्या आहेत त्या लेखकाला पटत नाहींत. उदाहरणार्थ ध्रुपदगायनांत आधीं 'नोम्‌थोम्' हे प्रकार करावयाचेच असें हल्लीं मानितात, तें लेखकाच्या अनुभवाचें नाहीं; या प्रकारालाच 'आलाप' किंवा 'आलापी' म्हणतात तेंहि अमान्य आहे; ध्रुपदाचा विषय देवस्तुति (म्हणजे कव्वाली !) हाच असतो हें मान्य नाहीं; ध्रुपद हें सर्व बाजूंनीं पक्कें जखडलेलें असतें व त्याच्या संधींत कांहीं फेरफार होत नाहीं हें म्हणणें अनुभवास पटत नाहीं, आणि ध्रुपदाचा कंटाळा आल्यामुळें ख्याल् रचिले गेले हें तर्कसंगत वाटत नाहीं. विस्तारभयास्तव याचा प्रपंच इतरत्र करूं. तूर्त एवढेंच लिहितों कीं 'तालांग' याचा अर्थ हस्तक्रियेला आधारभूत धरून तिच्या धोरणानें केलेलीं सशब्द व निःशब्द अंगें या अर्थाचें अवधान सुटून, ताल म्हणजे टाळी, टाळी म्हणजे पखवाजांतील धकारादि खुले भरे बोल, म्हणून 'तालांग' म्हणजे ज्या स्वरवर्णांमध्यें धकार-धक्के आहेत तें, अशी कल्पना रूढ झाल्यामुळें ही गैरसमजूत आली आहे.

२. एकताल (एका)

एकताल हा झनाना बाज, चौताल मर्दाना, असें म्हणतात. त्याचा अर्थ एवढाच कीं, चौताल पखवाजाच्या बोलांस योग्य व एकताल तबल्याच्या. 'एक' ताल हें नांव कां पडलें याचें उत्तर मिळत नाहीं. 'एकताली' हा प्राचीन ग्रंथगत देशी ताल तीनवेळां आवृत्त केला तर तीन लघु म्हणजे १२ मात्रा भरतील एवढेंच. कोणी सांगतात कीं या तालांत टाळी एकच आहे म्हणून एकताल, जसें तीलताल व चारताल. (एक टाळी केव्हां तें पुढें पाहूं). पण तालवर्णनांत टाळ्या चार सांगतात, तें विसंगत होय. कोणी म्हणतात कीं हा 'आदि' म्हणजे प्रथम ताल आहे म्हणून एका नांव आहे. याला आधार नाहीं. आदितालाचें रत्नाकरांतील रूप पूर्वी सांगितलेंच.

दक्षिणेकडे ‘आदि’ नामक देशी ठेका आहे पण तो तसा पूर्वीच्या ग्रंथांत लिहिलेला नाहीं. कदाचित् एकताल हा चौतालाच्या जोडीचा, आणि चौताल प्रथम शिकवीत म्हणून ‘एक’, असें असेल. (‘इकवय्या’ अथवा ‘एकवई’ नांवाचा एक देशी ठेका आहे तें मात्र तीनतालाचें १६ मात्रांचेंच रूप आहे)

॥ धी । धी । धागे । किटतक)(तूं । ना । क । त्ता)(धा । गे । किटतक । धीं । ना ॥.
× × × × +

किटतकऐवजीं तिरकिट इत्यादि मतभेद सर्वच ठिकाणीं असतात. ‘तूं ऽ न्’ असा खुला बोल हल्लीं ‘तू’ असा बंद म्हणतात, पण वाजवितात खुलाच.

॥ धीं । धीं । धागे । त्रक)(तूं । ना । क । त्ता)(धा गे । त्रक । धीं । ना ॥ . ‘तूं’ खुला बोल.
× × × +

या दोन्ही ठेक्यांत फरक फक्त वेगाचा आहे; जलद तिरकिट म्हणजे त्रक. ३ ऱ्या मात्रेच्या ‘धागे’ च्या धावर जोर आहे. ११ वी मात्रा टाळीचें स्थान आहे. द्रुतलयांत पुढील ठेके कामीं येतात.

॥ धी ऽ । ऽ न् । धा । गे)(तूं । ना । क । त्ता)(धा । गे । तिर । किट ॥. येथें ‘तिर’ वर
× × × × +

जोर येत नाहीं.

॥ धीऽ । ऽन् । धी । ना)(क । त्ता । धीं । धीं)(ना । धीं । धीं । ना ॥. हा ठेका असा जातो
× × × × +

कीं पांचव्या मात्रेच्या ‘क’ वर भार पडत नाहीं. याचेंच अधिक द्रुतरूप—

॥ धीं । ऽ । धी । ना)(क । त्ता । धीं । ऽ)(ना । धीं । धीं । ना ॥
× × × +

असें होतें. त्यांत कत्ता, ना, यांवर भार देणें अवघड होतें आणि धकारच मुख्य होतात. विशेष

जलद ठेका तर ॥ धीं ऽ । धीं ना)(क त्ता । धीं)(ना धीं । धीं ना ॥
× × × +

असा भासतो व तो तिस्त्रलयाचाच भास उत्पन्न करितो; जणूं काय

॥ धीं । धीं ना । क त्ता)(धीं । नाधीं । धीं ना ॥ असें वाटतें.
× × +

॥ प शु प त)(गि रि जा ऽ)(ऽ प त ऽ ॥ शं ऽ क र)(अ र धां ऽ)(ऽ गी ऽ ऽ ॥
× × × × + × × × +

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
॥ ज न मा ऽ)(न स मं ऽ)(दि रां ऽ त ॥ वि ल सो ऽ)(रु चि रा ऽ)(प्र शां ऽ त ॥
× × × + × × +

हीं प्रसिद्ध गीतें पहा. दोनदोन आवर्तनें आहेत. (मात्रा मुद्द्या दाखविल्या नाहींत कारण प्रत्येक खंडांत ४–४ मात्रा स्पष्टच दिसतात). मूळ 'ताला'च्या दृष्टिनें यांत जे वर्णोच्चार भारयुक्त होणार ते १, ५, ९ व ११ या क्रमांकांचे हवेत, व ठेकाहि तसाच जावयास हवा. परंतु हीं द्रुतगीतें आहेत, तीं तर शेंवटीं लिहिलेल्या तालांगानें जातात; एकच आवर्तन भासतें.

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
॥ पशुपतगिरि । जा ऽ ऽ पत ऽ)(शंऽकर अर । धां ऽ ऽ गी ऽ ऽ ॥
× × × × +

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
॥ जनमा ऽ नस मं ऽ दिरां ऽ त)(विलसो ऽ रुचि रा ऽ प्रशां ऽ त ॥
× × × × +

असा प्रकार होतो. 'पशुपत'च्या 'जा' व 'गी' वर, आणि 'जनमानस'च्या च्या आकारावर 'रा' व 'शां' वर जोर येतो म्हणून दादऱ्यापेक्षां वजन वेगळें भासतें एवढेंच.

आतां येथें द्रुतलयांत ६–६, ६–६ मात्रांचे भाग पडून ३–३, ३–३ मात्रांचा भास उत्पन्न होतो आणि हीं दादऱ्याचीं दोन आवर्तनें वाटतात.

सर्वच द्रुतएकतालाचें असें होतें. (गइली गइली एण्डी डोलत सब नारी वगैरे प्रसिद्ध गीतें पहावीं).

तर मग एकतालाची जाति तिस्र कीं चतस्र ?' 'चारचार' मात्रांचे खंड म्हणून चतस्र कीं 'तीन खंड' म्हणून तिस्र ? कां द्रुतलयांत बारा अथवा सहा मात्रांचा एकेक खंड होतो म्हणून तिस्र ?

या प्रश्नाचें उत्तर उपलब्ध नाहीं. वर उल्लेखिलेलीं दोन गीतें, त्याचप्रमाणें इतरहि शेंकडों गीतें, चुकीचीं आहेत असें कोणी दाखवूं शकत नाहीं.

परंतु हल्लींच्या 'क्लास' वाल्यांना हा प्रश्न असा वाटतच नाहीं. ते मुळीं एकतालच

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
॥ १ । २)(३ । ४)(५ । ६)(७ । ८)(९ । १०)(११ । १२ ॥ असा
× × × × × × +

सांगतात ! याला कारण ते असें सांगतात कीं २, ४, ६, ८, १०, १२ या मात्रांवर 'खाली' आहे. मग खालीची व्याख्या काय ? यतिस्थान म्हणजे काय ? हें विचारिलें तर तें त्यांनां माहीत नसतें. वस्तुतः कोणत्याहि क्रमांकाच्या मात्रेवर आघात केला, आणि त्याच्यापुढें एक सोडून पुढच्या मात्रेवर आघात केला, तर मधल्या मात्रेवर आघात होणार नाहीं, केला तर बेढंग होईल. (हें पुढें आपण तालव्यवहारांत 'धा धा धा धा, धा' असे अनेक 'धा' पाहूं तेव्हां दिसेल).

म्हणून या मुद्यांत अर्थ नाहीं. पुन्हां, दोनदोन मात्रांचे खंड केल्यास तालस्वरूप काय ? कोणत्याहि सम–आवर्तनाची जातिगति एकच होईल ! पण तें विशेष नाहीं असें म्हणण्याची अवस्था आली आहे. कारण हल्लींची अजस्र लय. पूर्वी सांगितलेंच कीं हल्लीं द्रुत म्हणजे फारच द्रुत आणि विलंबित म्हणजे अतिशयच विलंबित लय ठेवितात व त्यामुळें तालस्वरूपच नष्ट होतें. हें एक-तालांततर विशेष जाणवतें. आलटून पालटून आघात अशा बारा आघातांची माळ म्हणजे एकताल, असें हल्लीं झालें असल्यामुळें कांहींहि वाजवितात. अतिविलंबित बारा मात्रा ठेविण्यासाठीं मध्यें वर्ण ठेवितात आणि त्यांची मोजणी करितात. या सर्व प्रकारांत दुसऱ्या मात्रेचा धकार कोठें कसा वाजला, तिसरीचा धागे कसा, हें तर कळत नाहींच, पण पहिल्या व तिसऱ्या खंडांत जें 'तिरकिट' आहे तेंहि समान राहत नाहीं, तिसऱ्या खंडाचें भासतें परंतु पहिल्यांत काय कोठें कसें वाजलें तें समजतच नाहीं. आणि 'तूं ना क त्ता' बद्दल तर विचारावयासच नको !

हा 'हल्लींचा' ताल एकतालच नव्हे, हे फक्त आवाज आहेत, ठेका नव्हे. कमीतकमी ४८ समकाल आवाज दिसतात म्हणून वडीलधारे वादक 'अडतालीस मात्राओंका एकताला' अशी त्याची चेष्टा करितात.

हें सर्व कशासाठीं ? तर लय वाढवून वाढवून शेवटीं सहा मात्रांवर यावयाचें त्याची छाप पडावी म्हणून; आणि गायकाला आपले स्वर दीर्घकाल लावितां यावे म्हणून. विलंबित लयालाहि कांहीं मर्यादा आहे हें तत्त्वच कोणी मानीत नाहीं.

तेव्हां एकतालाच्या जातिबद्दल आपण तर्कपद्धतिशिवाय दुसरा आधार घेऊं शकत नाहीं. म्हणून असें मत होतें कीं एकताल हा देशीताल, निदान देशीप्रघातांस उपयुक्त असें चौतालस्वरूप आहे, आणि चौतालाचा ठेकाहि तिस्र वा चतस्र होतो. किंबहुना हे दोन 'पोट–ठेके' आहेत.

एकतालाचे आणि चारतालाचे ठेके यांची तुलना केल्यास दिसतें कीं व्यंजनें कमी असल्यास एकताल योग्य होतो, आणि त्यांत अंगभेद करून तिस्र अथवा चतस्र डौलाचें झुलणेंहि पैदा करितां येतें. याचें सर्वश्रुत साधें उदाहरण केवळ शेवटच्या दोन मात्रांत सुद्धां दिसतें.

१ ↓ ↓
। धीं । ना ॥ ऱ्या ऐवजी । धीं ऽ नाना ॥ । धीं ऽ। धगेन धगेन ॥ इत्यादि अनेक
\+ +, +

प्रकार होतात. म्हणून १२ मात्रांच्या आवर्तनाचें गीत ख्याल् नांवाच्या अंगपद्धतिनें म्हणावयाचें तर एकतालच योग्य ठरतो, चौताल नव्हे.

आतां खंडजाति तालठेके पाहूं. पांच मात्रांचा ताल उपलब्ध नाहींच, दहा व पंधरा मात्रांचे ताल विचारांत घेऊं.

दहा मात्रांचे तालठेके

१. झपताल (झंपा).

प्राचीन काळीं यालां 'उद्दितोड्ड' म्हणत असें कांहीं अर्वाचीन पुस्तकांत लिहिलेलें आढळतें, पण तसा पुरावा मिळाला नाहीं. (कोणी 'उद्दितोड्ड' लिहितात). उड्ड म्हणजे पक्षी; पहांट झाली आहे. अथवा उदितोडु = तारे उगवले आहेत. (येथें उडु = नक्षत्र). नांव मोठें छान आहे, पण या दोन अर्थांनुसार काळांत दहा तासांचा फरक पडतो. झंपा हें नांव पंचवीस-तीस वर्षांमागें ऐकूं येई, आतां फक्त झपतालच. हा मोठा छान ताल आहे. खंड दोन, अंगें द्रुत–द्रुतविराम (२ व ३ मात्रांचीं) मध्यभागीं यतिस्थान, खाली; म्हणून विषम मात्रां–अंगां-मध्यें समतोल आहे, आणि सम दाखविण्याच्या क्रियेमध्यें बहार उत्पन्न होते, 'झेंप घेऊन' सम घेतां येते. (म्हणून झंपा कीं काय ?) प्रस्तार तिस्र, चतस्र व पंचमांशांनींहि केला तरी सुबक असा होतो, हा तालठेका हवा तसा वाढवितां येतो व थोडक्यांतहि आवरतां येतो, कारण खंड-जातिमध्यें हाच मुख्य ताल आहे व त्याची मात्रासंख्या मध्यम आहे. म्हणून सर्व तऱ्हेच्या गीतांस हा ठीक पडतो. कित्येक 'ठेवणींतील चीजा' झपतालांत आहेत. झपतालांतील जलद व कमी चरणांच्या गीतांस 'सादरा' म्हणतात. नांव मोठें अन्वर्थक आहे; सादर केलें, पण घोळ घातला नाहीं, आणि सादर करावयाचें म्हणून निवडक तेंच पुढें ठेविलें, म्हणून 'सादरा'; अशी व्युत्पत्ति प्रस्तुत लेखक करूं पाहतो.

झपतालाचे प्रसिद्ध ठेके 'तीर्थ विठ्ठल' या उदाहरणामध्यें दाखविलेच. पुनरुक्ति नको.

२. शूलताल, सूलताल, सुलफाक्ता, सुरफ़ाक्ता, सुरफ़ाग्.

शूलताल हें नांव जुनें आहे. 'सूड' प्रबंध, सूड ताल जे शार्ङ्गदेवकाळीं होते त्यावरूनहि सूलताल हें नांव, 'डलदोरभेदः' न्यायानें उ चा ल होऊन आलें असेल. कोणी 'सुरफाग' म्हणतात, फ़ाग = फाल्गुन; पण तें कां कळत नाहीं. कोणी सुरफाक्ता तर कोणी सुलफाक्ता म्हणतात. तो अपभ्रंश असावा. 'फ़ाक्' म्हणजे भाग, हा फार्सी शब्द आहे. तो तसाच येथें आलेला असावा असें मानिल्यास 'सूल' याला अर्थ नाहीं; तें 'उस्सूल्–ए–फ़ाक्' असें असावें. 'उस्सूल् म्हणजे तत्त्व, नियम, रूढि, रीति. 'उस्सूल्–ए–फ़ाक्' चें सुल्फ़ाक् होऊन 'सुल्फ़ाक् ताल' (तालांगरीति) असें रूप करून त्याचा अपभ्रंश 'सुलफाक्ता' झाला काय नकळे. 'तालरीति' असें म्हणण्यांत अर्थ आहे, कारण या तालाचे खंड ४–२–४ असे आहेत, हा खंडजातिताल नसून सुद्धां मात्रा दहा आहेत. पांचव्या मात्रेवर निश्चित आघातवर्ण असल्यामुळें खंडजाति होत नाहीं. या तालाच्या फार्सी नामरूपावरून ती अमीर खुस्रौनें काढिला असें सांगतात त्याला निश्चित आधार नाहीं, पण तसें मानिलें तर खोडूनहि काढतां येत नाहीं.

↓				↓		↓			
‖ धा	तत्	धिन	नक)(	धिन	नक)(	किट	तक	गदि	गन ‖.
×				×		×			+

|| धा | धा | दिं | ता)(किट | धा)(किट | तक | गदि | गन ||.
× × × +

|| धा | धागे)(धाधा)(तुंना)(कत्ता || – हा पखवाजावरील द्रुतलयाचा ठेका.
× × × +

|| धागे | दिंता)(कत्धा)(किटतक | गदिगन || – हा पखवाजावरील द्रुत ठेका.
× × × +

शेवटच्या दोन ठेक्यांमध्यें पांचच मात्रा भासतात; द्रुतलयांमध्यें ४–२–४ या अंगांचा भास निमपटीचा, २–१–२ असा होतो; वस्तुतः हा दहाच मात्रांचा ' चित्र ' मार्ग झाला; ' चित्रे द्विमात्रा कला कर्तव्या ।' (नाट्यशास्त्र). आतां थोडी कल्पना लढवूं. या दोन ठेक्यांकडे जर पांच मात्रांचा ठेका या न्यायानें पाहिलें व त्यांत खुले–बंद बोल आणि त्यांचा जोरभार कसा आहे तें लक्षांत घेतलें, तर हें रूप || १ | २)(३)(४ | ५ || असें भासतें, १, ३ व ४ या
× × × +

मात्रांवर भार आहे. एका मात्रेचा खंड हें पटण्यासारखें नाहीं. अर्थात् हा झपतालाचा अर्धा खंड झाला. म्हणजे द्रुत सूलचीं दोन आवर्तनें हुबेहुब मध्य झंप्याचें एक आवर्तन देतील.

|| धा | धागे)(धाधा | तुंना | कत्ता ||
× +
|| धा | धागे)(धाधा | तुंना | कत्ता ||
० +

आणि

|| धी | ना)(धी | धी | ना)
× ×
(ती | ना)(धी | धी | ना ||
० ×

यांत साम्य आहे.

म्हणून त्या दृष्टिनें पाहतां सूल हाहि खंडजातितालाचाच ठेका होतो. तेव्हां असें वाटतें कीं मुळांतील खंडजातितालाचे बोलांनुसार वेगवेगळे भाग कल्पिल्यामुळें, फ़ाक्‌चा उस्सूल बदलल्यामुळें, अंगें वेगवेगळीं (४–२–४ अशीं, ५ ला तुकडा न पडणारीं) सांगितलीं गेलीं असूं शकतील.

पंधरा मात्रांचे तालठेके

१. सवारी, सेना अथवा शिखर

' शिखर ' हें नांव ११०० सालांतील आहे. ' सेना ' हें नांव त्यावेळीं नव्हतें तें १५०० च्या आसपास आलें. अर्थात् ते ' ताल ' होत, ठेके असे सांगितलेले नव्हेत. सवारी हें नांव आधुनिक दिसतेंच. हाहि ठेका अमीर खुस्रौचा म्हणून सांगितलें जातें. हा जर खंडजातिताल असला तर त्याचे खंड ५–५–५ मात्रांचे हवे, मग प्रत्येक खंडामधील अंगें ठेक्यानुसार कशींहि असोत; दोन मुख्य यतिस्थानें (टाळया व शेवटीं (म्हणजेच प्रथम) सम (मुख्य टाळी) हवी. पण ३–४–४–४ हेंच रूप मानितात.

॥ धा । तत् । घेत्)(धीं । नक । घेत् । घेत्)(धीं । नक । धीं । नक)
× × × ×

(किट । तक । गदि । गन ॥.
+

॥ धीं । धाक्ड् । धाधा)(धींता । ताक्ड् । तींता । तक्डतीं ऽ)
× × ×

(तींता । तत्तिं । नकधिन । धिन धागे)(नधात्रक्ड । धिंधा । क्रधिं । धाक्ड् ॥.
× +

॥ धिं ऽ ऽ ना । ऽ ऽ क्रधिं । ऽ ना ऽ क्र)(धिं । नातिं । धिंना । धिंना)
× × ×

(तिंक्र । तूंना । तिरकिटतुंना । किटतक)(तत्तीं । धींधीं । नाधीं । धिंना ॥.
× +

तिसरा ठेका भारदस्त आहे व चौथा फारच रंजक आहे.

जे लोक १६ मात्रांची 'बडी सवारी' सांगतात ते १५ मात्रांच्या सवारीला 'छोटी' सवारी म्हणतात. तिचे तबल्याचे ठेकेच फक्त ऐकिले आहेत. एक ठेका असा : (जलद).—

॥ धा । ऽ । धिं । त)(धिं । ता । धु । म)(कि । ट । त । क)(धिं । न । ता ॥ ४–४-४–३.
× × × × +

'पंचसवारी' म्हणून एक सांगतात, ती ४–३–४–४ अशा खंडांची ऐकिली आहे :

॥ धिं ऽ ति र । कि ट धीं ऽ । ना ना । तिं ता)(धीं धीं । ना धिं । धीं ना)
× ×

(ति न्न । तिं न्ना । त्र क तुं ना । कि ट त क)(क त्ता । धीं धीं । ना धीं । धीं ना ॥.
× × +

कोणी 'पंचक सवारी' (चंपक सवारी नव्हे) सांगतात ती मात्र ३–४–४-४ अशी ऐकिली आहे :

॥ धीं । धीं । ना)(तू । ना । क । त्ता)(धुम । किट । किट । तक)(धा । त्रक । गदि । गन ॥
× × × × +

परंतु आढावा घेतां असें दिसतें कीं यांत ५–५–५ असें खंड न करितां ७–८ अथवा ८–७ असे करण्याचें धोरण आहे, आणि त्या ७ व ८ मध्यें ३–४, ४–३, ४–४ असे अंशभाग ठेवितात. हें कदाचित् गणितागत असेल, अथवा कांहीं छंदप्रकारांच्या नादानुरोधानें झालें असेल, अथवा केवळ 'बोल कानांस बरे लागतात' म्हणून झालें असेल. परंतु ही शेवटची क्रिया छंद-रचनातत्त्वाचीच, नादानुसारीच, आहे !

२. जगझंपा.

'जग' कीं 'गज', आणि जगझंपा अथवा गजझंपा म्हणजे काय, हें कळत नाहीं. प्रस्तुत लेखकाला तरी १५ मात्रांची सवारी व हा ठेका (व ताल) हे वेगळे कां व कसे याचें आकलन होत नाहीं. ठेका मात्र चांगला वाजतो. लोकप्रियहि आहे.

॥ धीं । त्रक । धीं । ना)(धा । गे । तू । ना)(त्रक । धीं । धीं । ना)(धीं । धीं । ना ॥.
× × × × +

द्रुत अथवा मध्य.

मिश्रजाति (७ मात्रांच्या जातिचे) तालठेके

७ मात्रांचे ठेके

१ रूपक.

रूपक हें नांव जुनें आहे परंतु रत्नाकरांतील रूपक तो हा नव्हे. ७ मात्रांची विभागणी कोणी ३–४ मात्रांच्या खंडांत करितात तर ४–३ मात्रांच्या. आतां यांपैकीं कोणतीहि विभागणी मानिली तर द्रुतविराम–लघु अथवा लघु–द्रुतविराम ही तिस्र–चतस्र मिश्रणाची ओळ झाली; त्या अर्थानें मिश्र (संमिश्र) खरी; परंतु ७ मात्रांची सलग गति भासणारी ती मिश्रजाति अशी जाति–उपजाति व्यवस्थित चालू ठेवावयाची तर हा ठेका व ताल खंडहीन आणि त्या दृष्टिनें अपूर्ण म्हणावा लागेल; १४ मात्रांच्या २ खंडांच्या तालाचें हें देशी खंडरूप आहे असें मानावें लागेल. मूळचा धमार काढून रूपक केला असें कोणी सांगतातच.

'रूपकांत समेवर खाली आहे' हा एक अपवाद होय, अथवा 'इस तालमें समपर खाली है, यह ताज्जुबकी बात है' अशीं विधानें आहेत व त्यांचा गाजावाजाहि खूप झालेला आहे. परंतु विचाराअंतीं लेखकाला यांत अपवादात्मक असें कांहीं वाटत नाहीं, मग 'ताज्जुब' आश्चर्य-तर दूरच. एकतर, समस्थानीं टाळी वाजविणें–न वाजविणें हा हस्तक्रियाकलेचा भेद आहे व तो परंपरागत, सांप्रदायिक आहे; स्वरांगांमध्यें तर तो वर्णोचारसंबंधितच आहे. दुसरें, कित्येक खुल्या व भारी बोलांवर जरब नसते व उलट बंद व खाली बोलांवर असते असें ठिकठिकाणीं आपणांस आढळून आलें आहे. परिभाषेनुसार, बोल खुला व बंद असा होऊं शकतो व त्यावर भार देतां–न देतां येतो). तिसरें, आतांपर्यंत पाहिलेल्या कांहीं थोड्या ठेक्यांमध्येंहि कित्येक ठेके असे आहेत कीं ज्यांच्या समेवर बंद बोल, खाली बोल आहे व जरबहि नाहीं, जरब पुढें आहे; हे ठेके बहुतेक 'देशी' नांवाचेच दिसतात; उदाहरणार्थ कव्वाली, खम्सा, चंग, जत, मुल्तानी (पंजाबी) ठेका, इत्यादि. पुन्हां, आपणांस कित्येकदां असें दिसेल कीं, अनेक गीतें समेवर सुरूं होत नाहींत, ग्रह विषम असतो; म्हणजे गीतदृष्ट्या जें समस्थान, म्हणजे गीताच्या आवर्तनांची सुरुवात किंवा शेवट, त्यावर जरब वा आघातोचार नसतो. तात्पर्य, समेवर टाळीच असली पाहिजे असा, किंवा समेवर आघातवर्णच असला पाहिजे असाहि, नियम नाहीं व तसा नियम असण्याला तात्त्विक कारणहि नाहीं. 'पार करो अरज सुनो,' 'आद दाता अंत दयावन्त,' 'तूं करता'
+ + +

(किंवा भीमसेन यांच्या मतानें 'हो करतार'), 'येरी, आली, पियाबिन, 'रसिया हो ना जावो'
+ + +
या गीतांत तरी समेवर जोर कोठें आहे ? आणि त्याबद्दल कोठें 'अपवाद' अथवा 'ताज्जुब्' मानिला आहे ? ४–३ वालें मत : ॥ धिं । ऽ । धा । गे)(तिं । ऽ । त्रक ॥ असें भातखंडे पद्धतिमध्यें

↑ ↑
सांपडतें. पण ॥ त । किट)(धि । ट । धा । ऽ ॥; ॥ ता । किट । तक)(धिन । नक । धीन । नक ॥;
° × × + ° × × +

↑
॥ ता । तीं । नक)(धीं । नक । धीं । नक ॥; ॥ ता । तीं । ना)(धीं । ना । धीं । ना ॥
° × × + ° × × +

इत्यादि रूपकाचे ठेके अधिक प्रसिद्ध आहेत. समेवर धा किंवा 'ताली' नाहीं असें म्हणणारे लोक सुद्धां रूपकाच्या साथ–परणांमध्यें समेवर 'धा' घेतातच ! उदाहरणार्थ—

↓ ↓ ↓
॥ धिरि । किट । धागे)(तिट । कत । गदि । गन ॥ ही एक साथ.
× १ २ ३ × ४ ५ ६ × ७ +

↓ ↓ ↓
॥ किटतक । गदिगन । धा ऽ किट)(तकगदि । गनधा ऽ । किटतक । गदिगन ॥ धा ऽ
× १ २ ३ ४ × ५ ६ × ७ १ +

हा एक मोहरा; 'किटतकगदिगन धा ऽ' हा अडीच मात्रांचा तुकडा तीनदां बेदम येऊन अथवा 'किटतकगदिगनधा' हा सवादोन मात्रांचा तुकडा पावमात्रेचा दम घेऊन, आवर्तनानंतर एका समेवर 'धा' च वाजतो, खाली बोल नव्हे.

रूपक, 'ठेका' असा लोकप्रिय नव्हे. परंतु त्यांतील गीतें मोहक आहेत, म्हणून हें 'देशी' रूप असावें या तर्काला पुष्टि येते. पाटाक्षरें कमी आहेत, परंतु हा ताल द्रुतलयांत वेगळ्याच डौलानें जातो; म्हणून विलंबित किंवा मध्यलय ठेवितात. अशा लयांत रूपकाचा डौल सांभाळून स्वरांगप्रस्तार करणें फार चातुर्याचें काम आहे. 'सुरसंगत रागविद्या' (किंवा 'मम सुखाची ठेव, देवा') यांचे अंतरे परंपरागत कसे आहेत व कामचलावू गायकगायिका कसे म्हणतात, यांतील फरक पहावा. 'चंद्रिका ही जणों ऽ ऽ' याचा उल्लेख पूर्वी केलाच; त्यामध्यें सांगितल्याप्रमाणें ओढून ताणून वाटेल तो ताल करितां येईल, पण तें लयांगदृष्टि नसल्याचें म्हणजे बेलयपणाचें लक्षण आहे.

तीव्रा, तेवरा, त्रिपुट अथवा त्रिवट.

त्रिपुटताल हाहि ११०० सालापासून आहे, पण प्रचलित त्रिपुट–त्रिवट तो तो नव्हे. रूपकाच्या ठेक्यांत व या ठेक्यांत फरक एवढाच कीं, या ठेक्यांत समेवर 'ताली है' आणि भरा बोल आहे; समेवर जरब आहे. या तालांत शुष्काक्षररचना बरीच असावी, कारण 'ध्रुपदधमार' प्रमाणेंच 'त्रिवटतराना' हा शब्द परवांपर्यंत लोकश्रुत होता. तराना हें एका फार्सी गीतरचनेचें –छन्दाचें–नांव असलें तरी आपल्याकडे तराना हें नांव शुष्काक्षरगीतांस लावितात.

|| धा । दिं । ता)(तिट । कत । गदि । गन ||, || धा । त्रक । धीं)
× × × +×

(धागे । त्रक । धीं । ना || इत्यादि.
× × +

३. पश्तो किंवा गझलाचा ठेका.

हाहि ताल अमीर खुस्रौचा म्हणतात. 'पश्तो' हें नांव कोठून आलें याची चौकशी करितां कांहीं पठानांकडून कळलें कीं त्यांच्यामध्यें 'अथन्' नामक एक तल्वार घेऊन करिण्याचें जमात-नृत्य आहे; आणि त्याचा ठेका हुबेहुब हाच आहे असें त्यांस तो म्हणून दाखविल्यावर त्यांनीं ताबडतोब सांगितलें. मात्र त्यांचा लय द्रुत–अतिद्रुत असा वाढत जातो, आणि हा ठेका मात्र समायतीनें विलंबित लयांत डग्गा घुमवून त्यांत गमक दाखवून वाजवावयाचा असतो. याला गझल्चा ठेका कां म्हणतात तें समजत नाहीं. यामध्यें कित्येक सुंदर गझलें आहेत हें खरें, पण तीं फक्त फ़ायलातुन् फ़ायलातुन् फ़ायलातुन्' या एकाच कायद्यांत आहेत व असणार, परंतु गझल्चे असे कायदे अनेक आहेत. (त्यांपैकीं कित्येक पटवर्धनकृत 'गज्ललांजलि' च्या प्रस्तावनेंत मिळतील).

|| तीं । ऽ । तक)(धीं । ऽ । धा । धा ||. 'ऽ' या दुसऱ्या व पांचव्या मात्रेवर हुंकार.
× × ×

तीन आवर्तनांत एक कायदा पुरा होतो. उदाहरणार्थ 'ग़म् नही उसका, जो शोहरत हो गयी, हो गयी अब तो मुहब्बत हो गयी.'

|| तीं । ऽ । तक)(धीं । ऽ । धा । धा || तीं । ऽ । तक)(धीं । ऽ । धा । धा ।
× × + × ×

। तीं । ऽ । तक)(धीं । ऽ । धा । धा ||
+ × × +

|| ग़ । ऽ । म्न)(ही । ऽ । उ । स || का । ऽ । जो)(शो । ह । र । त ।

। हो । ऽ । ग)(यी । ऽ । ऽ । ऽ ||

|| हो । ऽ । ग)(यी । ऽ । अ । ब || तो । ऽ । मु । ह । ऽ । ब्ब । त ।

। हो । ऽ । ग)(यी । ऽ । ऽ । ऽ ||

या प्रकारचा जो बाज, तो गझल्चा विशिष्ट असा बाज आहे. त्यांत स्पष्ट उच्चार, छोटे हुंकार–पुकार, किंचित् आंदोलनें, छोट्या मींड–मुरक्या, यांनां व त्या त्या क्रिया कोठें किती प्रमाणांत करावयाच्या याला अत्यंत महत्त्व आहे. ज्यांनां हें साधत नाहीं ते अशा गीतांत एक मात्रा श्वास शेवटीं घेऊन आठ मात्रांचे ठेके ठेवितात. परंतु त्यामध्यें 'ओढाताणी' चा बेलयपणा होत

नाहीं. 'ठेविलें दारीं न जों पाऊल तूझ्या, मंजुले', 'हाय दैवा, काय दावा साधिला–बाण वर्मी पांखराच्या लागला,' 'या इलाही, मिट न जाये दर्देदिल्, मिटनेवालोंको मिटाये दर्देदिल्', वगैरे गीतें पहावीं.

चौदा मात्रांचे ताल

१. धमारचा ठेका

हा फार जुना ताल आहे, पण त्याच्या नांवावरून कांहीं तर्क होत नाहीं. हा ताल प्रगत समजतात, ध्रुपदाइतकेंच त्यालाहि महत्त्व आहे. 'ध्रुपदधमार' असा शब्द प्रचलित आहे त्याचा अर्थ एवढाच कीं ध्रुपदाच्या आणि धमाराच्या ठेक्यांत म्हटलेलीं विशिष्ट लयांगांचीं गीतें; 'धमार तालांत म्हटलेलीं ध्रुपद नांवाचीं गीतें' नव्हे! द्वंद्व. तत्पुरुष–द्विगु नव्हे; ध्रुपद आणि धमार असा समास; ध्रुपदाचा- ध्रुपदांतील धमार असा नव्हे! होरी नामक छंदप्रकारांत फाल्गुनांतील होली–रंगांची (होलिकोत्सवयोग्य) व त्यानुसारच्या मनोभावांचीं गीतें शेंकडों आहेत, व त्यापैकीं कित्येक या धमार ठेक्याचीं आहेत म्हणून त्या गीतांनाहि धमारहोरी म्हणतात. इतर होऱ्या दीपचंदी, टप्पा, वगैरे ठेक्यांत आहेत त्यांनाहि 'चंचलहोरी,' 'टप्पाहोरी' अशीं नांवें आहेत. याचा अर्थ त्या त्या ठेक्यांचीं विशिष्ट अंगेंवजनें त्या त्या गीतांत सांभाळावयाचींच. म्हणून अशा सर्व प्रकारांस 'पक्की होरी' असें नांव आहे. ज्या गीतांत फाल्गुनाची 'रंगत' आहे परंतु धमार–दीपचंदी–टप्पा हे ठेके नाहींत अथवा ज्यांत ताना वगैरे प्रकार आहेत, ती 'कच्ची होरी.' कोणी समजतात कीं धमारहोरी हीच केवळ पक्की होरी, तें खरें नव्हे. अशीच ध्रुपदहोरी.

धमारचा 'ठेका' असा फारसा आकर्षक नाहीं; परंतु त्याचे अंगभेद व प्रस्तार फारच मोहक आहेत व त्यांचा विस्तारहि खूपच आहे. तबलावादकांनीं मात्र आपल्या वाद्याच्या गुणांनुसार धमार न वाढवितां दीपचंदी व झूमरा या झुलत्या, चंचल डौलाच्या ठेक्यांवरच लक्ष केंद्रित केलें आहे. (आडाचौताल हा चौदा मात्रांचा तालहि त्यांचा 'चढलेला' असतो, पण तो चंचल नाहीं व त्यांत होऱ्याहि कमी आहेत).

'होरी खेलो मोसे, नंदलाला,' हें हिराबाईचें आवडतें गीत अत्यंत हृद्य व मोहक आहे, व ती होरीच आहे, परंतु तिला कच्ची होरी मानितात. 'केसरिया अंगवा रंग डारो, डारो नंदके लाल,' 'कौन तऱ्हेसे तुम खेलत (अथवा फेंकत) होरी,' या कच्च्या होऱ्या आहेत. 'खेलत नंदकुमार' ही मूळ दीपचंदीची चंचलहोरी आहे, परंतु ती आपल्याकडे कच्ची म्हणतात. बनारस–लखनऊकडे ती पक्की आहे. 'जमुनाके तीर होरी रचायो कान्हा' ही मूळची धमारहोरी, पक्की; परंतु नाटकाच्या सोयीसाठीं 'अवतार जीव घेत असे' हें गीत कच्च्या प्रकारांत आणिलें गेलें व तेव्हांपासून ही होरी कच्चीच म्हणतात.

असा फरक करण्यांत कांहींहि बिघडलें नाहीं व कोणताहि अनर्थ नाहीं. शब्द, अर्थ, स्वर–स्वरालंकार, उच्चारांचा डौल हें सर्व ध्यानांत घेऊन तो तो तालठेका खुशाल घ्यावा. केवळ 'रंग' आहे म्हणून होरी, म्हणून धमार–दीपचंदी–टप्पा हेच हवे, हा हट्टाग्रह होईल. परंतु एकदां प्रकार निवडला कीं त्याचें वजन, डौल हें संभाळूनच गीत हवें, कारण ध्रुपद–ख्याल्–

टप्पा–होरी–ठुमरी वगैरे प्रकार हे प्रत्येकीं विशिष्टच वजनाचे 'बाज़' आहेत आणि ते ते बाज़ भाषा–उच्चार–छंदभेद–वर्णाघात वगैरेंवरून आलेले आहेत, हा लेखकाचा निश्चय आहे. यांतहि मिश्रण होऊं शकतें, परंतु सर्व मिळून एकजिनसी तऱ्हा भासली पाहिजे. रंगेल ठुमरी गीत हें तसें ठुमकतच गेलें पाहिजे; त्यांत कांहीं चंचलहोरी, कांहीं टप्पा, कांहीं गझल्, अशीं वजनें मिश्रित करून अधिकच रंग भरेल, परंतु ध्रुपदाचे व्यंजनबाहुल्ययुक्त चतस्र अंगभाग त्यांत आणले तर ते एकजिनसीपणा नष्ट करितील, आणि गळेबाजी ही त्या रंगांत व्यत्यय आणील. (ठुमरीची कहरवा–कव्वाली तऱ्हेची दुगुण ही ठसकेदार झाली तरच खपेल, नाहींतर तो 'पाढे म्हणण्याचा' प्रकार होईल).

ध्रुपद–ख्याल–टप्पा–होरी इत्यादि प्रकारांबद्दल प्रचलित समजुती अत्यंत संदिग्ध व संदेहमूलक–संदेहजनक आहेत, म्हणून वरील प्रपंच करावा लागला. तो जरी लेखकाचा तर्क असला तरी बहुसंख्य जुन्या थोरथोर गायकांच्या उद्गारांतून दुसरा निष्कर्ष निघत नाहीं. असो. धमारचे ठेके पुढीलप्रमाणें :

↓ ↑ ↓ ↑ ↓
॥ क । धि । ट । धि । ट । धा । ऽ)(धा । ति । ट । ति । ट । ता । ॥.
× ० × ० × +

↓ ↑ ↓ ↓
॥ त । धि । ट । धि । ट । धा । ऽ)(त । कि । ट । कि । ट । त । क ॥.
× ० × ० × +

↓ ↓ ↑ ↓
॥ धा । दिं । ता । किट । धा । दिं । ता)(धागे । दिं । ता । किट । तक । गदि । गन ॥.
× ० × ० × +

२. दीपचंदी, ठुमरी, होरी किंवा चंचल.

दीपचंदी हें नांव कसें तें कळत नाहीं. दीप नामक छंदप्रकार आहे, त्यावरून 'दीपच्छंदी' असूं शकेल. कित्येक होरी गीतें या ठेक्यांत आहेत, त्याचप्रमाणें कित्येक ठुमऱ्याहि आहेत, म्हणून दीपचंदीलाच होरीचा ठेका किंवा होरी, आणि ठुमरीचा ठेका किंवा ठुमरी असेंहि म्हणतात. वस्तुतः गणितावरून ठेके आणि ठेक्यांवरून गीत प्रकार हें मूळकारण नसून भाषेवरून उच्चार, उच्चारांवरून छंद व छंदप्रकार, आणि छंदांवरून गीत व ठेका हीच प्रक्रिया अधिक सयुक्तिक आहे ही भूमिका आपण घेतली, व तिला पुष्टिदायक असे कित्येक मुद्दे आतांपर्यंत मिळाले; त्यांनुसार होरीचा ठेका, ठुमरीचा ठेका, यांच्या अमुक एका वजनाच्या आवर्तनठेक्याला दीपचंदी नांव आलें असें उलटें म्हणावें लागेल. कोणी दीपचंदीला 'चंचल' म्हणतात, वास्तविक चंचल हें कांहीं ठेक्यांचें विशेषण आहे. मुल्तानी (पंजाबी) ठेका, अनेक 'देशी' समतालांचे ठेके, दीपचंदी, झूमरा, हे सर्व चंचलप्रकार आहेत. कहरवा–दादरा टप्पासुद्धां चंचलगतिक असाच रंजक होतो. दीपचंदींतील चचलपणा काढून टाकला तर तिच्यांत व धमारमध्यें कांहीं विशेष फरक होत नाहीं. तो चंचलपणा, तें वजनाचें विशिष्ट झुलणें, हेंच दीपचंदीचें वैशिष्ट्य. तें वैशिष्ट्य सांभाळिलें नाहीं तर तो दीपचंदी नव्हे! असे डौल, डग्गा घुमवून हुंकारयुक्त गमक, मींड घेऊन अथवा मनगटाचा

'घिस्सा' देऊनच निर्माण होऊं शकतात. हल्लीं डग्ग्याकडेच लक्षच फारसें नसतें म्हणून ते डौल त्या भारदस्त वजनाचे ऐकूंच येत नाहींसे झाले आहेत. थोडी अतिशयोक्ति पत्करून असें म्हणावेंसें वाटतें कीं हल्लीं महाराष्ट्रांत टप्पा–अध्धा–तिलवाडा–पंजाबी–दीपचंदी–एकताल (मध्य किंवा विलंबित) वगैरे ठेके राहिलेच नाहींत ! तालठेक्यांतहि स्वरांग असतें ही जाणीव नाहीं. हें पुन्हां पुन्हां लिहिणें ठीक नव्हे, पण जीव तुटतो.

॥ धा । तीं । ऽ)(धा । गे । तीं । ऽ)(ता । तिं । ऽ)(ता । के । धीं । ऽ ॥
× × ० × +

यांतील १, २, ४, ११ या मात्रांवरील भार व जोर अगदीं जरबेचा असतो, व १३ व्या मात्रेचा 'धीं' तर फारच महत्त्वाचा आहे. ३, ७, १० व १४ मात्रांवर आंदोलन गमक आहे, तें लिहून दाखविणें शक्य नाहीं. १ ल्या मात्रेच्या धा पेक्षां २ रीचा तीं, तबल्यावर थाप देऊन खणखणावयाचा, व तसेंच ६ व्या, ९ व्या मात्रांवर करून १३ वीचा धीं अगदीं हुंकारयुक्त वाजवावयाचा, १४ वी वर गमक दाखवून १ लीचा धा त्यापेक्षां जरा नरम ठेवावयाचा; ३, ७, १०, १४ या मात्रांवरील आंस (अनुरणन) दीर्घ करावयाची व ती विरते न विरते तों पुढील बोल घ्यावयाचा परंतु विरे इतकें थांबावयाचें, हीं सर्व पथ्यें दीपचंदीत पाळिलीं तर एक अप्रतिम रूप होतें. शंकरभैय्या, राजण्णा, गामनखां, यांनीं हा ठेका महाराष्ट्रांत सर्वत्र लोकप्रिय केलेला होता. त्याला विलंबिताशिवाय इतर लयांचें कुपथ्य आहे. 'भालीं चंद्र असे धरिला' या लोकप्रिय गीताचा ठेका हाच आहे व तसेंच तें म्हटलें जाई. ती तऱ्हा आतां गेली. गेली याचें दुःख नाहीं, परंतु 'भालीं ऽऽऽऽऽ चं ऽऽ द्र ऽ से ऽऽऽ धि ला ऽऽ हा हा ऽ' हा दीपचंदी नव्हे व कांहींच नव्हे; केवळ १४ मात्रांनंतर सम आणिली आहे व गळ्याची उपजत देणगी प्रदर्शित केली आहे. या चौदा मात्रा आशा भोंसले, दीनानाथ यांनीं कशा भरिल्या आहेत व त्यांची नक्कल म्हणून हल्लीं काय म्हणतात तें पहावें.

३. चाचर

चंचल या नांवावरून 'चाचर' झालें असें ठेक्यावरून वाटत नाहीं. द्रुत दीपचंदी हींच चाचर असें मानितात, पण द्रुतलयामुळें दीपचंदीचीं सर्व पथ्यें पाळिणें अशक्य होतें, डौल अध्ध्याच्या जातीचा वाटतो. त्रिवट आणि अर्धा चाचर यांतील फरक मात्र अगदीं स्पष्ट आहे. चाचरला झुलाव आहे.

॥ धीं । न । क । धा । गे । त्र । क)(तिं । न । क । ता । के । त्र । क ॥

४. झूमरा.

हाहि ताल अमीर खुस्रौच्या नांवावर खपवितात. झूमणें म्हणजे हालणें, डोलणें, रंगणें. दीपचंदीबद्दल लिहिलें तें सर्व झूमऱ्यास लागूं आहे, पण झूमरा हा द्रुतलयांत अधिक झूमतो. विलंबितांतहि दीपचंदी व झूमरा यांचा डौल अगदीं भिन्न आहे. झूमऱ्यामध्यें अनेक ख्याल

बांधिलेले आहेत; पण लेखकाचा पुष्कळ दाखल्यांवर आधारित असा तर्कयुक्त अंदाज आहे कीं ख्याल् हें मूलतः कांहीं विशिष्ट उच्चारण–छंदभेद–प्रकारांवरून आलेलें वजन, आणि त्या वजनास शोभेल अशी जी लयतालबद्ध परंतु स्वरांच्या (अक्षरस्वरांच्या) अंगानें विलासविस्तार करण्यास उपयुक्त अशी गीतगानपद्धति तें सर्व ख्याल्; व तशा पद्धतीस योग्य ठेके; अर्थात् प्रत्येक ठेक्याच्या अनुरोधानें त्यांतील ख्याल्गीत रचिलेलें असलें पाहिजे, तरच त्या त्या ठेक्यांचें प्रयोजन. तसें आज होत नाहीं हा प्रतिवाद लेखकास पटणार नाहीं. झूमऱ्यांतील ख्याल झूमऱ्याचाच अंगानें मोडला पाहिजे.

॥ धीं । धा । किटतक)(धीं । धीं । धागे । किटतक)(तीं । ता । किटतक)
× × °

(धीं । धीं । धागे । किटतक ॥.
× +

॥ धीं । धागे । तिरकिट)(धीं धीं । धागे । तिरकिट) तीं । ताके । तिरकिट)
× × °

(तीं । तीं । ताके । तिरकिट ॥.
× +

पण डौलदार झूमरा दीडमात्रेच्या तोडीनेंच मोडतो–झूमतो —

॥ धीं । ऽ धा । किटतक)(धीं । धीं । धागे । किटतक)(तीं । ऽ ता । किटतक)
× × °

(धीं । धीं । धागे । किटतक ॥.
× +

द्रुतलयांत ॥ धीं । ऽ धा । त्रक)(धीं । धीं । धागे । त्रक)(तीं । ऽ ता । त्रक)
× × °

(तीं । तीं । धागे । त्रक ॥.
× +

या लयांत २–३ व ९–१० या मात्रांचा परिणाम अजब होतो, व त्याला तोल देण्याचें काम ६–७ व १३–१४ या समभाग अंगांच्या मात्रा करितात.

४. आडाचौताल

चौतालाच्या मात्रा १२, तर या ठेक्याच्या १४, म्हणून याला 'आडा' नांव आलें असेल, परंतु ग्रंथोक्त नांवावरून हिशेब करितां हाहि एक त्या जुन्या काळांतील देशी ताल होतो; म्हणून हा 'आद्य–चौताल' हि असेल. पण हें रूप आकर्षक नाहीं. त्यांत ध्रुपदें बरींच आहेत, ख्याल थोडे आहेत. 'जा, जारे पथिकवा' हा गुजरी तोडी रागिणीमधील सुप्रसिद्ध ख्याल् मुळांत आडाचारताल ठेक्यांतच बांधिलेला आहे.

॥ धा । कि । ट । धा । दिं । ता)(दीं । दीं । धा । धा)(किट । तक । गदि । गन ॥.
× × ° × × ° +

॥ धा । त्रक । धा । गे । तुं । ना)(क त्ता । धीं । धीं)(ना । धीं । धीं । ना ॥.
× × ० × × ० +

॥ धा । त्रक । धा । धा । तुं । ना)(तत् । तिं । नक । धीं)(धिं । धागे नधा । त्रक ॥.
× × ० × × +

॥ धीं । त्रक । धीं । ना । तुं । ना)(कत् । ता । त्रक । धीं)(ना । धीं । धीं । ना ॥.
× × ० × × +

६–४–४. पैकीं पहिल्या खंडांत २–४ अशीं अंगें. (२–४–४–४).

५. ब्रह्मताल (भुवन अथवा मनु) ताल.

भुवनें १४, मनु १४, ठेक्याच्या मात्राहि १४. परंतु ठेक्यांत कांहीं विशेष नाहीं. अशा ठेक्यांचे केवळ प्रस्तारच रंजक होतात, म्हणून हा फक्त तालवादनांतच राहिला आहे. अथवा त्यासाठींच तो तयारहि झाला असेल. ५–४–५ किंवा २–३–४–५.

॥ धा । तत् । घेत् । धीं । नक)(घेत् । घेत् । धीं । नक)(धागे । तिट । कत । गदि । गन ॥
× × × × +

६. फ़रोदस्त.

हाहि 'अमीर खुस्रौचा' म्हणतात. फ़रोदस्त् म्हणजे बांधून टाकिलेला. ४–६–६ किंवा ४–४–२–४. हेंहि एक गणिती रूपच.

↓ ↓ ↓ ↓ ↓
॥ धीं । धी । धागे । त्रक)(तूं । ना । क । त्ता)(धीं । धा । त्रक । धीं । धा । त्रक ॥
× ० × × × × +

अकरा व तेरा मात्रांचे ताल

जें भुवनताल व फरोदस्त यांबद्दल लिहिलें तेंच या तालांबद्दल लागूं पडतें. हे तालविलासाचे ठेके. एकजिनसी रूप आहे एवढाच गुण..

अकरा मात्रा.

१) रुद्रताल : ॥ धा । धीं । नक । धीं । नक । धीं)(धागे । तिट । कत । गदि । गन ॥.
× × × • +

२) हनुमानताल : ॥ धा । तत् । घेत् । घेत् । धीं । नक)(धागे । तिट । कत । गदि । गन ॥.
× × × +

दोहोंत फक्त पहिल्या खंडाच्या वजनांत फरक आहे.

तेरा मात्रा.

१) विश्वताल. 'विश्वे' नांवाच्या तेरा देवता मानितात. (मराठींतील 'अठराविश्वे' कसे तें माहीत नाहीं). या तालांत एकच ध्रुपद माहीत आहे त्याचा प्रथम चरण तालांग कळण्यासाठीं लिहिला आहे, पण त्यांतहि विशेष कांहीं नाहीं.

|| धा । धा । धीं । नक । धीन् । गीन् । नक)(धीन् । धागे । तिट । कत । गदि । गन ||.
× × ० +

|| स । क । ल । घ । ट । घ । ट)(वा । ऽ । स । क । र । त ||.
× ० +

२) दोबहार. हाहि म्हणे अमीर खुस्रौचा.

|| धादिं । धाकिट । किटतक)(थुंथुं । गदिगन । ताधेत् । कत्ता । धिंता । तिटकत । गदिगन ।
× × ×

। धातीं । धाधा । दिंता ||.
×

अशा प्रकारें आपण सोळा मात्रांपर्यंतच्या तालावर्तनांचे ठेके नजरेखालून घातले. 'एकेक झाड तपासलें म्हणजे रान कसें तें कळलें, असें होत नाहीं' अशा अर्थाची एक इंग्रजी म्हण आहे. तेव्हां या सर्वांतून आपल्या हातीं काय लागलें तें सूत्ररूपानें लिहूं, त्यामागचे विचार वर प्रसंगोपात्त येऊन गेले आहेत.

१) सोळा मात्रांपेक्षां अधिक दीर्घ, अथवा चार मात्रांहून कमी लांबीचें, ठेक्याचें आवर्तन रंजक होत नाहीं.

२) फारतर आठ मात्रांपर्यंतचे तालठेके अधिक लोकाभिमुख आहेत.

३) विषममात्रिक तालठेक्यांहून सममात्रिक तालठेके अधिक लोकाभिमुख आहेत.

४) ज्या तालांत दोन जवळजवळ समान खंड आहेत ते प्रमाणबद्ध दिसतातच. ज्यांत खंडांची लांबी अगदींच वेगळी आहे ते 'रचिलेले' वाटतात.

५) जो सममात्रिक तालठेका द्रुतलयांत अर्धा भासला तरी गतिजाति–वजन यांत फरक जाणवत नाहीं, तो एकजिनसी नव्हे तर छोट्या ठेक्याचेंच दीर्घ केलेलें स्वरूप आहे असें मानावें.

६) ज्या ठेक्याचें रूप साकल्यानें एकजिनसी दिसतें तोच प्रचारांत येतो.

७) 'ताल' एकच असून 'ठेके' निश्चितच वेगवेगळ्या वजनांचे, अशीं अनेक उदाहरणें आहेत व बहुधां त्या प्रत्येक रूपाला लोकप्रियता आहे.

८) हा वेगवेगळेपणा, खालीभरें–खुलेबंद बोल, जोरभार, पाटाक्षरांची मोडणी यांमुळें तर आहेच, परंतु शिवाय तालवाद्यांतील स्वरांगदर्शनानेंहि अनेक उदाहरणांत आलेला दिसतो. तीं स्वरांगदर्शनें त्या त्या ठेक्यांत अत्यावश्यक आहेत.

९) प्रघातान्वयें असें दिसतें कीं, भऱ्या खुल्या बोलावर जोर नाहीं व उलट खाली बंद बोलावर आहे अशीं कित्येक उदाहरणें आहेत. 'टाळी' अमुक ठिकाणीं तर तेथें जोरच हवा, व 'खाली' (निःशब्द हस्तकला) अमुक ठिकाणीं तर तेथें बंदच बोल हवा, हें सुद्धां 'नियम' असें नाहीं.

१०) कित्येक ठेक्यांमध्यें स्पष्ट 'खाली' नाहीं, 'टाळ्या' च आहेत. पखवाजांत हें अधिक दिसतें. कित्येकदां जेथें टाळी नाहीं तेथें खाली समजावी एवढाच तोडगा केलेला दिसतो.

११) ज्या तालाला लोकप्रियता आहे त्यांत व्यवस्थित व भरपूर गीतरचना आहे, आणि ज्या छंदप्रकारांवर लोकांचें मन जडलें त्यानुसार तालठेकेहि रचिले आहेत, असा परस्पर संबंध दिसतो. म्हणजे ताल, तालठेका व 'नपी तुली बंदीश' हे परस्परावलंबी आहेत.

१२) भाषेभाषेच्या उच्चारसरणीनुसार त्या त्या भाषेंतील छंदप्रकार, त्या छंदप्रकारांनुसार नाना ठेके, आणि ठेक्यांनुसार पुन्हां उलट गीतरचनाहि, असा जो प्रक्रियेचा अंदाज आपण केला त्याला पुष्टिदायक असा बराच पुरावा आहे आणि त्याला बाधक अशीं उदाहरणें नाहींत.

१३) या गृहीततत्त्वाचा अवलंब केल्यामुळें आपणांस जी एक शोधदृष्टि मिळाली तिचा अवलंब करून आपणांस अनेक प्रश्नांची सोडवणूक सत्तर्कयुक्त करितां आली. ध्रुपद, ख्याल, टप्पा, ठुमरी, होरी, (कजरी–चैती–बैसाखी–सावन–बिरहन–दूल्हा इत्यादि), गायनप्रकार हे खरोखर काय आहेत, त्यांचें उत्पत्तिकारण काय, त्यांमध्यें भेदभाव किती व कोणते, ते भेदभाव कसे ओळखावे, त्यांपैकीं कोणते प्रकार एकमेकांच्या जवळचे असल्यामुळें मिश्रित होऊं शकतात व कोणाकोणाचीं मिश्रणें रंजक होत नाहींत, कोणताहि वर्ताव परंपरेस धरून आहे किंवा कसें, बेलय आहे कीं लयांगांधारित आहे, याचें तारतम्य कसें करावें, हे महत्त्वाचे प्रश्न आपण अशा प्रकारें सोडवूं शकलों कीं आतां प्रचलित भारूडें, निराधार 'इतिहास,' भाकड दंतकथा, संदिग्ध मतें किंवा संदेहजनक विधानें यांपासून आपण अलिप्त राहूं शकतों.

'ठेका' या मूळ वस्तुचे प्रस्तारविस्ताररूप कसें होतें तें आतां पाहिलें पाहिजे.

१५. प्रचलित तालव्यवहार

'ठेका' हें एक एकजिनसी असें, अंगखंडजातिगति यांनीं निश्चित केलेलें, वेगवेगळया वर्णाक्षरांनीं सजवून विशिष्ट डौल-वजन दिलेलें असें, नादमय तालावर्तन; हें आपण जाणून घेतलें. आतां हा ठेका हीच एक वस्तु झाली. तिची पुनरावृत्ति किती वेळ करणार ? त्यांत वैचित्र्य-वैविध्य असलें तरच तें रंजक आवर्तन होईल. आतां हें खरें, कीं ठेका केवळ कालनियमनासाठींच वापरिला व गायनवादनांत तालांगेंहि भरपूर वैचित्र्य-वैविध्याचीं केलीं, तर चालेल; पण तेथें तालठेक्याचे अंगप्रस्तार हेच गीतरूप धारण करितात, तालांग हें स्वरांगाच्या जोडीनें जातें असें नव्हे तर प्रत्यक्ष स्वरांगच बनतें. भजनांत व कांहीं-अलादियाखांसारख्या गायकांच्या-बाजांत तें विशेष दिसतें. त्यांचें स्वरांग हें एका दृष्टिनें तालांगच असतें. त्या त्या गीतवर्तावाची तालांगें जर जोडीनें वाजविलीं तर हें एकजीवत्व सहज उमगेल. (अशा प्रकारच्या साथीला 'लिपटना' म्हणजे गायकवादकाला तंतोतंत चिकटून तालवाद्य वाजविणें म्हणतात. सतारवादनांत हें नेहमीं ऐकूं येतें). पण अशा कोणत्याहि प्रकारें तालांगभेदप्रस्तार करावयाचा तर त्याला कांहीं भूमिका हवी, कांहीं नियमबद्धता हवी.

तेव्हां त्यांत परिभाषेचाहि विचार आलाच. म्हणून परिभाषा पाहूं. कित्येक ठिकाणीं चालू परिभाषा केवळ अंदाजानें केलेली आढळते, त्या ठिकाणीं आपणांस विचारनिश्चिति करावी लागेल, आणि बहुतेक त्यामध्येंच आपणांस प्रचलित तालव्यवहाराचें स्थूलदर्शन होईल. या पुस्तकाच्या भूमिकेस तेवढें पुरेसें आहे. हल्लींची परिभाषा व्यवहारानें आलेली आहे व ती हिंदी-उर्दूमधील आहे. प्राचीन ग्रंथ या विषयांत कामीं येत नाहींत म्हणून जुन्या संस्कृत 'तुल्य' शब्दांचा शोध घेण्यांत विशेष मतलब नाहीं, म्हणून आपल्यापुरती जी क्रियानुगामी हिंदी-उर्दू परिभाषा उपलब्ध आहे तीच केवळ पाहूं.

ताल व ठेका यांमधील विवेक आपण केलाच. आवर्तन, सम व खाली, जोर व भार, खुला बोल व बंद बोल,-भरा व खाली बोल, हेहि आपण पाहिले. आवर्तनांत जेथें खंड पडतो व खुला बोल असतो तेथें 'ठोका' आहे असें म्हणतात. हें 'तालस्थान' म्हणजे टाळीची जागा असते.

ठेक्याला समानार्थ उर्दू शब्द तो कायदा; कायदा म्हणजे नियम. आपण ठेक्याच्या पाहिलें कीं समानधर्म-वजन असलेले ठेके एकाच तालांत अनेक आहेत; कारण धा च्या जागीं धीं व तिट च्या जागीं तक असे प्रकार चालून जातात. म्हणजे खालीभरीचें वजन सांभाळून केवळ बोल बदलला कीं कायदा बदलला असें म्हणतां येतें. नादरूप बदलत नाहीं, पण अक्षरें बदलतात. असे कायदे अनेक होतील. उदाहरणार्थ तीनतालाचा जो मूळ ठेका (कायदा)

॥ धा । धीं । धीं । ना)(धा । धीं । धीं । ना)(ता । तिं । तिं । ता)(धा । धिं । धिं । ना ॥

त्यांतील खालीभरी सांभाळून असाहि कायदा होईल :—

॥ धा । धा । तिं । ता)(धा । धा तूं । ना)(ता । ता । तिं । ता)(धा । धा । तूं ना ॥
× × ० × +

यांत विशेष कांहीं नाहीं.

पण कायद्याचे 'पलटे' केले जातात. पलटे म्हणजे बोलांची उलटपलट करून होणारीं रूपें. 'प्रस्ताराची तोंडओळख' या भागांत आपण धागि नक तक धीं या चार बोलांचे संपूर्ण चौवीस पलटे कसे करावयाचे व ते कोणते तें शिकलोंच आहों, तेव्हां आतां कोणत्याहि बोल-मालिकेच्या पलट्यांचे सर्व प्रकार आपणांस मांडितां येतील. परंतु 'कायद्याचे पलटे' यांत खालीभरीचें पथ्य पाळावयास हवें. 'धागि नक तक धीन्' यात पहिला बोल व शेंवटचा बोल हे भरे आहेत. म्हणून नक, तक यानीं सुरुवात किंवा शेवट होणारे पलटे कायद्यांत वर्ज होणार. अर्थात् 'धागि नक तक धीन्' ची खालीभरी सांभाळून होणारे पलटे फक्त

धागि नक तक धीन्, धागि तक नक धीन्, धीन् नक तक धागि, धीन् तक नक धागि, येवढे चारच होतील. बाकीचे २० पलटे बाद करावे लागतील.

आतां समजूं कीं आठ मात्रांचा मूळ ठेका (कायदा) असा आहे :

॥ धागि । नक । तक । धीन्)(धीन् । धागिं । नति । नक ॥
× ×

पहिल्या खंडाचे चार पलटे तर झालेच. दुसऱ्याचे पलटे करावयाचे तर शेंवटच्या दोन मात्रांवर धकार नको, म्हणून तेहि चारच होतील, २४ नव्हेत. ते

धीन् धागि नति नक, धीन् धागि नक नति,

धागि धीन् नति नक, धागि धीन् नक नति,

हे चार होणार.

सर्व ठेक्याचे पलटे करावयाचे तर पहिल्या खंडाचे जे चार भेद, त्यांपैकीं प्रत्येकापुढें दुसऱ्या खंडाच्या चार भेदांपैकीं एकेक ठेविला कीं झालें. एकूण सोळा.

॥ धागि । नक । तक । धीं)(धीं । धागि । नति । तक ॥,
॥ धीं । नक । तक । धागि)(धीं । धागि । नति । नक ॥,
॥ धागि । नक । तक । धीं)(धीन् । धागि । नक । नति ॥,
॥ धी । नक । तक । धागि)(धीं । धागि । नक । नति ॥,
॥ धागि । नक । तक । धीं)(धागि । धीं । नति । नक ॥,
॥ धीं । नक । तक । धागि)(धागि । धीं । नति । नक ॥,
॥ धागि । नक । तक । धीं)(धागि । धीं । नक । नति ॥,
॥ धीं । नक । तक । धागि)(धागि । धीं । नक । नति ॥,
॥ धागि । तक । नक । धीं)(धीं । धागि । नति । नक ॥,
॥ धीं । तक । नक । धागि)(धीं । धागि । नति । नक ॥,

॥ धागि । तक । नक । धीं)(धीं । धागि । नक । नति ॥,
॥ धीं । तक । नक । धागि)(धीं । धागि । नक । नति ॥,
॥ धागि । तक । नक । धीं)(धागि । धीं । नति । नक ॥,
॥ धीं । तक । नक । धागि)(धागि । धीं । नति । नक ॥,
॥ धागि । तक । नक । धीं)(धागि । धीं । नक । नति ॥,
॥ धीं । तक । नक । धागि)(धागि । धीं । नक । नति ॥,

आतां जर तिसरा खंड असा असला कीं त्यांत व पहिल्या खंडांत फक्त पहिल्या बोलाचा फरक आहे, धागि या भऱ्या बोलाऐवजीं 'तागि' असा खाली बोल आहे. (तागि । नक । तक । धीं). तर याचे पलटे, सर्व शेवटीं धीं असणारे, तागि नक तक धीं, नक तक तागि धीं, तक तागि नक धीं, तक नक तागि धीं, तागि तक नक धीं, नक तागि तक धीं, असे ६ होतील. वरील १६ पलट्यांपैकीं प्रत्येक घेऊन त्याच्यापुढें या ६ मधील एकेक जोडिला तर एकूण पलटे एकाचे सहा म्हणून सोळांचे ९६ होतील.

चौथा खंड जर दुसऱ्या खंडाचीच पुनरावृत्ति असला तर त्याचे चार भेद आहेतच. वरील ९६ भेदांपैकीं प्रत्येकापुढें या चारांतील एकेक ठेविला तर एकूण पलटे ९६ × ४ = ३८४ होतील. ३८५ वा होणार नाहीं.

अशा रीतीनें ॥ धागि । नक । तक । धीं)(धीं । धागि । नति । नक)(ताकि । नक ।
× × ०
तक । धीं)(धीं । धागि । नति । नक ॥ या सोळा मात्रांच्या (४–४–४–४ या) कायद्याचे
\+ × × ० +
एकूण ३८४ पलटे झाले.

हा कायद्याचा व त्याच्या पलट्यांचा एक प्रकार झाला. त्याहून अधिक वैचित्र्यपूर्ण असा दुसरा प्रकार आहे. त्याला 'गतकायदा' म्हणतात. गतकायद्यामध्यें असे बोल निवडले जातात कीं त्या प्रत्येक बोलाचे अंतर्गत प्रस्तार होतील. म्हणजे मात्राभाग अनेक असतात. उदाहरणार्थ थिरकवांचा एक तीनतालाचा सोपा गतकायदा.

॥ धा । धीं । धींधीं । धा)(धा ऽ त्रक । धीं । धींधीं । धा)(ता ऽ त्रक । तीं । तींतीं । ता)
× × ०
(धिरधिर । धीं ऽ त्रक । धा ऽ त्रक । धिरकिट ॥
× +

यांत जे धा ऽ त्रक, ता ऽ त्रक असे बोल आहेत, त्यांचे त्रक धा ऽ, त्रकता ऽ वगैरे भेद केले जातात; धिरधिरचें किटधिरि होतें व तिरकिटचें किटतिरि. अशा प्रकारें प्रस्तार केवढा वाढेल त्याची कल्पना करावी. पण याच्या पलट्यांमध्यें खालीभरी जरा बदलते. उदाहरणार्थ, ५ वी मात्रा जेव्हां त्रक धा ऽ, किंवा ऽ धात्रक, किंवा त्रक ऽ धा अशी होते तेव्हां त्या मात्रेच्या सुरुवातीला भरा बोल राहत नाहीं. पण हें अतिशय रंजक होतें हें खरें.

'गतकायदा' यामध्यें 'गत' शब्द आला. गत ही कल्पना कांहीं शब्दाधारित अशी असते. वरील गतकायद्यांत दिसेल कीं हे केवळ बोल नाहींत, वादकाच्या मनांत कांहीं शब्दोच्चार असले पाहिजेत. गत वाजवितांना कांहीं कडक, (चाटीवरचे) बोल, वापरावे लागतात. उदाहरणार्थ एक साधी तीनतालाची गत–

॥ धागि । नधा । त्रक । धिन)(धागि । नति । नक । धिन)(ताकि । नता । त्रक । धिन)
× × ० ×
(धागि । नधि । नक । धिन ॥
+

कथकामधील एक गत (काल्का-बिंदादिन) —

॥ तक् । ↓ध्डान । धिरकिट । तक)(ताऽ । गिन । तिरकिट । तक्)
× ×
(तक् । ↓कडान् । तिरकिट । तक्)(ताऽ । धिन् । तिरकिट । तक् ॥
० +

कोणी अशा प्रकारांस तोडा म्हणतात. (जोड, जोडा असाहि शब्द आहे). थिरकवांची एक गत –

॥ तकिटधा । त्रकतिट । धिंधकधा । त्रकधिट)(धिटधिंधा । कधात्रक । धिरधिरकिटतक ।
× ×
तिरतिरकिटतक)(तक्किऽना । त्रकतिट । धिंतकता । त्रकतिट)(तिटधिंता । कतात्रक ।
× ×
। धिरधिरकिटतक । तिरतिरकिटतक ॥
+

मोदूखां ची एक गत —

॥ ↓धींक्र । धींना । तिरकिट । धीना)(↓ऽ ऽ तिर । किटतक । तिंना । ऽ ऽ तिर)
१ ५
(↑किटतक । ता ऽ तिर । किटतक । तिंना)(↓धींक्र । धींना । तिरकिट । धींना ॥
९ १३
॥ ↓ऽ ऽ तिर । किटतक । तिंना । ऽ ऽ तिर)(↓किटतक । ता ऽ तिर । किटतक । तिंना)
१ ५
(↑धींक्र । धींना । तिरकिट । धींना)(↓ऽ ऽ तिर । किटतक । धींना । ऽ ऽ तिर ॥
९ १३
॥ ↓किटतक । ता ऽ तिर । किटतक । तिंना)(↓धींक्र । धीना । तिरकिट । धींना)
१ ५
(↑ऽ ऽ तिर । किटतक । तिंना । ऽ ऽ तिर)(↓किटतक । ता ऽ तिर । किटतक । तिंना ॥
९ १३

या गतींत मूळ रचना ४–४–४ अशा १२ मात्रांची आहे. तिची तीनवार आवृत्ति होऊन एकूण ४८ मात्रा म्हणजे तीनतालाचीं ४८/१६ = ३ आवर्तनें पुरीं होतात. सम व खाली येथील बोलांची स्थानें पुढें सरकत जाऊन ३ ऱ्या आवर्तनाच्या अखेरीस सम मूळपदावर येते. येथील 'तोड' स्पष्ट आहे, म्हणून हें तोड्याचें चांगलें उदाहरण होय. (थिरकवांच्या गतींत 'थिरकवा' हें नांव सार्थ झालेलें दिसतें). वरील तीन गतींवरून 'शब्दोच्चारांचा' मुद्दा पटावा.

पुढें आपण 'परण' पाहणार आहोंत, त्यांत दिसेल कीं ही मोदूखांची गत हें एक परणच आहे. अशा परणांना 'गतपरण' म्हणतात. यांत खालीभरी बदलते.

'साथ' वाजविणें म्हणजे अंगें व बोल हीं गायकवादकाच्या गीताच्या उच्चाराशीं जुळतीं करून वाजविणें. उदाहरणार्थ ॥ ता । तीं । नक)(धीं । नक । धीं । नक ॥ या रूपक ठेक्याची
° × × +

एक साथ–

॥ धिर । किट । धागि)(तिट । कत । गदिगन ॥ अशी आहे. जोरभारांनीं वजन सांभाळिलें.
° × × +

'तुकडा' हा एक साधारणवाचक शब्द आहे. एका खंडाएवढा किंवा त्याहून अधिक, जसें तीनतालांत ४ किंवा ४ हून अधिक, मात्रांच्या परंतु तीन आवर्तनांपेक्षां कमी लांबीच्या कोणत्याहि बोलांच्या मालिकासमूहास 'तुकडा' म्हणतात.

'मुखडा' हा एक तुकडा असा कीं तो खालीपासून सुरू होऊन अवसानावर संपतो. अर्थात् तीनतालाचा मुखडा ८ + १ = ९ मात्रांचा. झपतालाचा ५ + १ = ६ मात्रांचा, वगैरे. शेंवटची मात्रा अवसानाच्या बोलाची असते. उदाहरणार्थ तीनतालाचा एक मुखडा–

(क्ता । ऽ न । किडनक । तिरकिट)(ताता । तिरकिट । तकतिर । किटतक ॥ धा.
°९ १३× १६ १+

'मोहरा' म्हणजे असा मुखडा कीं ज्यामध्यें बांधिलेले बोल तीनदां आवृत्त होऊन अवसान येतें. एक अगदीं सामान्य मोहरा –

(किटतक । गदिगन । धा ऽ । किटतक)(गदिगन । धा ऽ । किटतक । गदिगन ॥ धा असा आहे, 'किटतक गदिगन धा ऽ' ची तीनदां आवृत्ति होऊन एकूण ३×३=९ मात्रा भरल्या; त्यांतील ८ मात्रा या खालीपासून १६ व्या मात्रेपर्यंत झाल्या, ९ वी उरलेली तें अवसान झालें, पुढच्या आवर्तनांत गेलें. पण ही गत नव्हे, कारण बोल मूळ ठेक्यांतीलच आहेत. याला तोडा म्हणणेंहि चूक होणार नाहीं, कारण खंडांमुळें तोडातोड होते. मोहऱ्याचे बोल जर गीतानुकारी असतील तर तो साथीचा मोहराहि होईल. [शिरापुरी खा, शिरापुरी खा, शिरापुरी खा, =
° × × × +

↑ ↓ ↓ ↓ ↓
(तिरकिट । धा ऽ तिर । किट धा ऽ । तिरकिट ॥ धा हें 'म्युनिसिपालिटी' नाटकांतील उदाहरण]
०९ ×११ ×१३ ×१५ +१

मोहऱ्याची बांधणी करण्याचा नियम असा कीं, खालीपासून आवर्तनाच्या मात्रा मोजाव्या व त्यांत एक मिळवावा. उदाहरणार्थ झपतालांत दहा मात्रा, खाली पांचव्या मात्रेनंतर, म्हणून मोहऱ्याच्या मात्रा १०-५+१=५+१=६. यांत बोल तीनदां येणार, म्हणून प्रत्येक बोल $\frac{६}{३}$ = २ मात्रांचा हवा. त्या दोन मात्रांमध्यें अक्षरें किती व कोणतीं ठेवावयाचीं हें निवडीच्या कौशल्याचें काम आहे, पण दुसऱ्या मात्रेवर 'धा' हवाच, म्हणजे तो 'क्ष' धा 'क्ष' धा 'क्ष' धा असा सहावा शेवटीं उमटेल.

कित्येकदां खालीपासूनची लांबी, निवडलेल्या बोलांच्या दृष्टिनें, कमी भासते. अशावेळीं मोहरा मोठा घेतात, म्हणजे खालीपासून सुरूं न करितां आधींच सुरूं करितात.

जर आवर्तन 'मा' मात्रांचें असेल, जर सुरुवातीपासून सोडून दिलेल्या मात्रा 'क्ष' असतील, व जर मोहऱ्याच्या एकवारचे बोल 'ए' मात्रांइतके असतील, तर नियम —

$$ए = \frac{(मा - क्ष) + १}{३}$$

कित्येकदां 'क्ष' या खालीपर्यंतच्या मात्रा असतात; मोहरा खालीपासून सुरूं होतो.

समजा तीन तालमध्यें मोहऱ्याचे बोल असे सुचले आहेत कीं खालीपासून अखेरपर्यंत ज्या ८ मात्रा त्या तीन बोलांस पुरणार नाहींत; म्हणून चौथ्या मात्रेनंतर ५ व्या मात्रेपासूनच मोहरा सुरूं केला. आतां एकूण तीन बोलांनां १६ - ४ + १ = १२ + १ = १३ मात्रा द्यावयाच्या आहेत, १२ मात्रांवर आवर्तन संपून १३ वीला तिसरा 'धा' अवसान घेईल. म्हणजे बोल प्रत्येकीं $\frac{१३}{३}$ मात्रांचा हवा. चार मात्रा अधिक एक तृतीयांश. समजा 'तकिट, तगिन, धागिट, धागिन, धा' असा बोल केलाः त्यांत प्रत्येक अक्षर तृतीयांश मात्राकालाचें आहे. धा हि $\frac{१}{३}$ मात्रेएवढाच आहे. तर हा मोहरा असा होईल

। तकिट । तगिन । धाकिट । धागिन)(धातकि । टतगि । नधाकि । टधागि)
५× ६ ७ ८ ०९ १० ११ १२

(नधात । किटत । गिनधा । किटधा ॥ गिन धा.
१३ १४ १५ १६ +१

पण हें चालणार नाहीं, कारण समेवर गि आला, तो धा च हवा. हें कां चुकलें? तर आपण जो $\frac{१३}{३}$ = ४$\frac{१}{३}$ असा हिशेब केला त्यांत 'धा' या उच्चाराचा नीट अंदाज घेतला नाहीं. ४$\frac{१}{३}$ चा जो बोल, त्याच्या शेंवटच्या $\frac{१}{३}$ मात्रेवर धा ठेविला. म्हणून एकूण बोल दुसऱ्या आवृत्तिला $\frac{१}{३}$ मात्रा पुढें सरकला व तिसऱ्या आवृत्तिला आणखी $\frac{१}{३}$ मात्रा म्हणजे एकूण $\frac{२}{३}$ मात्रा पुढें सरकला; कारण खंड ४ मात्रांचे आहेत. आपणांस 'धा' पुढें सरकावयास नको आहे म्हणून तो $\frac{२}{३}$ मात्रा अलीकडे घेतला पाहिजे, "तकिट तगिन धाकिट तधान ता' अशा ४$\frac{१}{३}$ मात्रा रचिल्या पाहिजेत.

(तकिट । तगिन । धाकिट । तधान)(तातकि । टनगि । नधाकि । टतधा)
×५ ६ ७ ८ ०९ १० ११ १२

(नतात । किटत । गिनधा । किटत ॥ धा न ता । असा मोहरा ठीक होईल.
× १३ १४ १५ १६ १ +

परंतु त्यांतहि एक उणेपणा आहे. शेवटीं जो धा आला तो ठीक, पण त्यापुढें 'नता' हे दोन मिळून ⅔ मात्रांचे बोल आले ते–नेहमीं नव्हे–पण कधीं अवास्तव जादा होतील. 'धा' वर मोहरा संपलाच पाहिजे तर काय करावें ? उघडच आहे कीं, धा हाच एक मात्रेचा बोल ठेवावा, 'नता' काढून टाकावें. 'तकिट तगिन धाकिट तधा ऽ ऽ' असा ४⅓ मात्रांचा तुकडा करावा. धा ची मात्रा पूर्ण एक. आतां पहा.

(तकिट । तगिन । धाकिट । तधा ऽ)(ऽ तकि । टतगि । नधाकि । टतधा)
× ५ ६ ७ ८ ०९ १० ११ १२

(ऽ ऽ त । किटत । गिनधा । किटत ॥ धा ऽ ऽ । हा मोहरा होईल.
× १३ १४ १५ १६ १ +

यामध्यें धा एकमात्रेचा व इतर वर्ण तृतीयांश अंगसमूहानें एकेका मात्रेचे झाले. त्या तुलनेनें धा मध्यें जो ⅔ आकार आहे, त्यांत श्वास घेण्यास वाव आहे, म्हणून त्यांत 'दम्' आहे म्हणतात. दम् म्हणजे जोर नव्हे तर श्वासकाल, श्वासस्थान. हा मोहरा 'दमदार' झाला. त्याचा वर्ताव 'बा–दम' च झाला पाहिजे. बा म्हणजे अनुसरून, नियम पाळून. या उदाहरणांत दम ⅔ पेक्षां कमीजास्त मात्राभागाचा झाला तर मोहरा चुकेल. ज्यांत दम म्हणजे श्वासकाल नाहीं तो प्रकार 'बे–दम.' बे म्हणजे शिवाय, विरुद्ध. (जसें बाकायदा = कायद्याप्रमाणें, बेकायदा = कायद्याविरुद्ध).

ज्या तुकड्याचें तीनवार उच्चारण होतें ती 'तिहाई.' (मराठींत कोणी 'तिय्या' म्हणतात.) प्रत्येक मोहरा ही तिहाईच आहे, पण प्रत्येक तिहाई म्हणजे मोहरा असेलच असें नव्हे. अर्थात् तिहाई सुद्धां दमदार किंवा बेदम अशा दोन प्रकारांची असूं शकते.

वरील मोहऱ्याचें उदाहरण टप्प्याटप्प्यानें विस्तृत देण्याचें कारण आतां लक्षांत येईल. त्याचें गणित सोपें, पण बोल बांधण्यांत चातुर्य हवें.

मोहरा हें नांव व त्याचें प्रयोजन असें कीं, वादनाच्या सुरुवातीस, समेवर (म्हणजे अवसानानें) 'ठेका पकडण्या' आधीं, जर हें कृत्य केलें तर एकदम सुरुवात खुलते. मोहरा नाहीं तर निदान मुखडा तरी ठेवितात; किमानपक्षीं एकादा सुबक छोटासा तुकडा, हें गायकवादकाची साथ करितांनां शोभतें. नृत्यामध्यें सुरुवातीस जी अशी क्रिया करितात तिला 'उठान' असें नांव आहे.

पखवाजवादन सामान्यतः मोहरा करून सुरूं होतें, व त्यानंतर कांहीं वेळ दोनचार आवर्तनें भारदस्त ठेका वाजवून पुढची दिशा दाखवितात, व मग गत, गततोडा वगैरे घेतात. लखनऊ, फरुखाबाद नांवाचे जे 'पूरब' समजले जाणारे 'बाज' आहेत त्यांत मोहऱ्यानंतर गततोडे येतात. बनारस नांवाच्या बाजांत उठान प्रथम. पण दिल्ली व अज्राडा

(मेरठ) नांवाचे जे बाज आहेत त्यांत गतींऐवजीं 'पेष्कार' नांवाचा भाग आधीं येतो. पेष् करणें, पेषी, म्हणजे सादर करणें, हाजीर करणें. 'आम्ही आतां अमुक ताल अमुक रीतिनें, बाजानें, ढंगानें वाजविणार' असें ज्यांत प्रदर्शित केलें जातें, तो पेष्कार. पेष्कार व कायदा, विशेषतः गतकायदा, यांतील भेद सूक्ष्म आहे. कायद्यामध्यें नेमका निवडलेला ठेका असेल त्याचेच फक्त पलटे होतात. गतकायद्यामध्यें निवड अशी केलेली असते कीं प्रस्तार-पलटे अधिक व्हावे आणि कांहीं शब्दपरिणाम व्हावा. पेष्कारामध्यें तशी निवड असते, परंतु बोलांचें स्वातंत्र्य अधिक घेतलेलें असतें; प्रत्यक्ष एकेक बोल फार गुंतागुंतीचा नसतो, परंतु सर्व बोल मिळून जो ठेका होणार त्यांत नानाभेद करितां येतात. (म्हणून आपल्या करामतीची किंचित् पूर्व-कल्पना 'पेष्' केली जाते). उदाहरणार्थ दिल्ली बाजाचा एक पेष्कार —

↓ ↓
|| तकधिडाऽनधाऽ | दिंताऽतकधिडाऽ | नधाऽदिंताऽतक | धींऽऽ तक धींऽऽ)
×१ २ ३ ४

↓
(तकधिडाऽनधाऽ | दिंताऽधाऽऽऽतित् | धाऽऽऽकिटतक | धींधाऽधाऽधींधाऽ)
×५ ६ ७ ८

↑ ↓
(तकतिडाऽनताऽ | तिंताऽतकतिडाऽ | नधाऽधिंताऽतक | धींऽऽतकधींऽऽ)
०९ १० ११ १२

↓ ↓
(तकधिडाऽनधाऽ | तिंता ऽधाऽऽऽतित् | धाऽऽऽकिटतक | धींधाऽधाऽधींधाऽ ||
×१३ १४ १५ १६ +

हें म्हणून पाहिल्यास पेष्काराचा मतलब कळेल. तत्त्वदृष्टया मात्र पेष्कार वेगळा मानावा असें निश्चित गमक सांगतां येत नाहीं. एवढेंच कीं पेष्कारांत पलटे न करितां बोल बदलून वैचित्र्य वैविध्य साधितात.

दिल्ली व अज्राडा यांमधील पेष्कारांत फरक असा कीं अज्राड्यांत बोलबांट करण्याकडे अधिक लक्ष असतें. उदाहरणार्थ वरील पेष्कार अष्टमांश लयाचा आहे व प्रत्येक मात्रेंत तो तो आठ अक्षरांचा बोल पुरा केला आहे. परंतु अज्राड्यांत दीड मात्रेचा बोल तर ठेवितातच. बोलबांट व कायदे तोडणें याचें वर्णन पूर्वी झालेंच आहे. दिल्ली बाजापेक्षां अज्राड्यांत डग्ग्याचें काम अधिक, त्याहून पूरबमध्यें अधिक, व बनारसमध्यें सर्वाधिक, या भेदामुळेंहि 'पेषी' होते. शिवाय डग्ग्याच्या कमीअधिक उपयोगानुसार बोलांचें एकंदर उच्चारण कमीअधिक घुमाऱ्याचें दिसतेंच. (पखवाजाच्या 'बाजां' बद्दल मागील भागांत लिहिलेंच).

पेष्कार जर कायद्याच्या धर्तीनें म्हणजे ठेक्याची खालीभरी संभाळून कमी अक्षरांच्या बोलांचा केला तर तो कायदाच समजून त्याचेहि पलटे करितां येतील. तो 'पेष्कार कायदा' किंवा 'कायदेपेष्कार'.

अशा प्रकारांची एक मालिकाच केली जाते कीं तिच्यांत, वादक जें पुढें वाजविणार, ज्या धर्तीनें-हिशेबानें वाजविणार, त्या जवळजवळ सर्व वादनक्रियेची एक 'झलक' च श्रोत्यांसमोर

मांडली जाते. बनविलेले सर्व पदार्थ आधीं थोडेथोडे प्रथम ताटांत वाढावयाचे, तसेंच हें आहे. म्हणून पेषी, पेष्कार.

कांहीं थोडेच बोल, कमी परंतु 'दौडत्या' अक्षरांचे, घेऊन त्यांचा कायदा बनविला तर त्याचा लय खूप वाढवितां येतो. कायदा दुगुणीनें, फारतर चौगुणीनें जाऊं शकतो; परंतु हा प्रकार चौगुण–आठगुणीनें जातो, व त्यामध्यें एक अखंडगति भासते. या प्रकाराला 'रेला' म्हणतात. (गोविंदराव बुऱ्हाणपूरकर हे त्याला मौजेनें 'पंजाब मेल' म्हणत,). उदाहरणार्थ–

|| धाऽतिर | किटतक | धा ऽ तिर | किटतक)(तुन्ना | किडनग | धाऽतिर | किटतक)
× ×
(ता ऽ तिर | किटतक | ता ऽ तिर | किटतक)(तुन्ना | किडनग | धा ऽ तिर | किटतक || तसेंच–
° × +
|| धा ऽ तिरकिटधा ऽ | तिरकिट धा ऽ तिर)(धिडनगतिरकिट | तकता ऽ ति र कि ट)
× ×
(ता ऽ तिरकिटता ऽ | तिरकिटता ऽ ति र)(धिडनगतिरकिट | त क ता ऽ तिरकिट ||
° × +

अष्टमांशांत.
याचेच पलटे दाखविले तर हा कायदा समजला असें झालें. तो 'रेलाकायदा.'

रेल्याचा एकच भाग पलटे न करितां सतत वाजविला कीं त्याचा केवळ नाद म्हणजे संस्कृतांत 'रव' भासतो. त्याला रवच म्हणतात. (मराठींत कोणी 'रौ' लिहितात तें हिंदीवरून घेतलेलें दिसतें, पण तें चूक आहे. हिंदी उच्चार 'रॉ ऽ' असा होतो आणि त्या लिपिमध्यें औ चा उच्चार 'ऑ' आहे. परंतु 'रौ' लिहिल्यास मराठी उच्चार 'र उ' असा होतो तें खटकतें).

'लग्गी' हा प्रकार द्रुतलयांतील छोट्या तालांच्या साथीमध्यें येतो; जसें कहरवा, दादरा, रूपक, इत्यादि. त्यामध्यें चतस्र लयाचा भास उत्पन्न केला जातो. लग्गी ही गायनाच्या अनुरोधानेंच न्यावयाची. जसें '| धिन् | धागे | धिन | धाडा |' वगैरे. उदाहरणार्थ, दादऱ्यांत;

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
|| धाति | टधा | तिट | धाति | टधा | तिट)(धाति | टधा | तिट | धाति | टधा | तिट || वगैरे.
१ २ ३ ४ ५ ६

(यांत २४ अक्षरें पुरीं केल्याशिवाय दादऱ्याशीं अवसान जुळत नाहीं हें पहावें).

'लडी' हा लग्गीचाच प्रकार, पण त्यांतील डौल झुलता असतो, सरळ वाटत नाहीं. जसें || धिन् | तिट | धिना ऽ न || ; || धाति ऽ न्न | धा ऽ तिरकिटतक || वगैरे.

लग्गी लडीमध्यें पलटे करावयाचे नसतात.

'दुपल्ली, तिपल्ली, चौपल्ली' असे प्रकार आहेत ते लयांगगतिसंबंधीं आहेत, व ते 'गत' या प्रकाराला लागतात. गतचें लयांग तिस्र, चतस्र, वगैरे कसेंहि ठेवितां येईल, परंतु दोन

प्रकारचीं अंगें आलीं कीं दुपल्ली, तीन प्रकारचीं अंगें आलीं कीं त्रिपल्ली, चार प्रकारचीं आलीं कीं चौपल्ली. उदाहरणार्थ—

तिपल्ली (थिरकवांची).

४ ४ ४ ८
|| तकधिन | तकधिन | धिनतक | धा ऽ तिरकिटतक)
×

४ ६ ६ ४
(धिनधिन | तकधिरधिर | किटतकतक | धिनतक)
×

४ ४ ४ ८
(तकतिन | तकतिन | तिनतक | ताऽतिरकिटतक)
०

४ ६ ६ ४
(धिनधिन | तकधिरधिर | किटतकतक | धिनतक ||
× +

यांत १/४, १/६ व १/८ अशा तीन प्रकारचीं अंगें आलीं.

तिपल्ली (अंबादासची) – यांत ८ मात्रांचीं ५ आवर्तनें आहेत.

|| धा ऽ ऽ | धिनक | तकिट | धिनक)(धात्रक | धिकिट | धिगन | दिगन ||

|| तगिन | नगन | नतिट | तगिन)(धात्रक | धिगन | धिकिट | दिगन ||

|| धा ऽ – धिं | नकधिन | तकिटधि | नकधिन)(धात्रकधि | नकधिन | तकधिन | गदिगन ||

|| धा ऽ ऽ धिनक | तकिटधिनक | धात्रकधिकिट | धिगनदिगन)

(तगिननगन | नतिटतगिन | धात्रकधिकिट | धिनगदिगन ||

– यांत १/३, १/४, १/६ अशीं अंगें झालीं.

असे जे लयभाग, त्यांपैकीं कांहींची प्रचलित परिभाषा आपण 'लयांगसाधना' या दोन भागांत पाहिली. सवाई म्हणजे सवापट, ४ मात्राकालांत ५ अक्षरें. देढी म्हणजे दीडपट, ४ मात्राकालांत ६ अक्षरें. दुगुण म्हणजे दुप्पट व त्रिगुण–चौगुण म्हणजे तिप्पट–चौपट, हें आपण आतां ओळखितोंच. देढीला आड आणि पावणेदोनपटीला बेआड म्हणतात, तींत ४ मात्राकालांत ७ अक्षरें होतील. एकदां देढी करून पुन्हां देढी केली कीं ती कुआड म्हणतात, ही सवादोनपट होते, चार मात्राकालांत नऊ अक्षरें होतात. महाआडी लय हा आडीच्या दुप्पट, ४ मात्राकालांत १२ अक्षरें. महाबेआडी ही बेआडीच्या दुप्पट, ४ मात्राकालांत १४ अक्षरें. महाकुआड ही कुआडीच्या दुप्पट, ४ मात्राकालांत १८ अक्षरें. अशा परिभाषिक संज्ञा आहेत.

तिहाई आपण पाहिली आहे. तिहाईमध्यें तीन शेवटचे 'धा' येतात, व तिसऱ्या 'धा' वर अवसान येते. तीनदां ओळीनें तिहाई बांधली कीं एकूण नऊ धा होणार. तिहाई जर अशी सुरू केली कीं नववा 'धा' अवसान गांठील, तर तिला 'नऊहक्का' म्हणतात. यांत कल्पना अशी कीं 'धा' वाजवून आपण एक (अवसानाचा) हक्क साधिण्याचा प्रयत्न केला, अशा तऱ्हेनें एकूण नऊ 'हक्क' सांगितले. उदाहरण :

८ ८ ८ ८ १/८
। धिरधिरकिटतक । धाऽऽऽधिरधिर । किटतक धाऽऽऽ । धिरधिरकिटतक । धा

ही ५½ मात्रांची तिहाई, तिच्यांत शेवटचें अष्टमांश अंगाचें अक्षर 'धा' आहे; दुसऱ्या मात्रेच्या सुरुवातीला व तिसरीच्या शेवटीं असे दोन धा आहेत, मिळून तीन 'धा' आहेत. ही तिहाई तीनदा घेतांना दमदार किंवा बेदम कशीहि करितां येईल: शेवटच्या धा वर थांबावयाचें किंवा नाहीं यावरून तें ठरेल. (मुळांत ही तिहाई दमदार आहे. कारण पहिल्या व दुसऱ्या धावर अनुक्रमें ½ व ¾ मात्रेचा दम आहे, मूलभूत बोल । धिरधिरकिटतक । धा असा आहे). आतां—

। धिरधिरकिटतक)(धाऽऽऽधिरधिर । किटतक धाऽऽऽ । धिरधिरकिटतक । धाऽऽऽधिरधिर)
४ ५× ६ ७ ८

(किटतकधाऽऽऽ । धिरधिरकिटतक । धाऽऽऽ धिरधिर । किटतकधाऽऽऽ)(धिरधिरकिटतक ।
०९ १० ११ १२ १३×

। धाऽऽऽधिरधिर । किटतकधाऽऽऽ । धिरधिरकिटतक ॥ धा
१४ १५ १६ +१

असा दमदार नउहक्का तीनतालाच्या चौथ्या मात्रेला सुरूं करून घेतां येतो. ५, ६॥, ८, ९॥, ११, १२॥, १४, १५॥ असे ५ व्या मात्रेपासून सुरूं होऊन दीडदीड मात्रेच्या अंतरानें अर्धमात्रा लांबीचे (म्हणजे ¾ मात्रा दमाचे) ८ धा नांवाचे 'हक्क' येतात व ९ वा धा बरोबर १६ व्या मात्रेनंतर अवसानीं पडतो. या नऊहक्क्यामध्यें जे बोल जोरानें वाजवावयाचे ते बाण-चिह्नानें दाखविले आहेत. २, ३, ४, ५, ६, ७ यां मधल्या 'धा' वर जोर नाहीं हें पहावें. फक्त पहिल्या व अवसानाच्या (शेवटल्या) धा वर जरब आहे.

तिहाई व मोहरा हे कसे बांधावे याचा नियम आपण पाहिला आहे. त्याच तंत्रानें नउहक्केहि बांधितां येतील. गणित सोंपें आहे.

'परण' हा शब्द सर्वांस माहीत आहे. परण म्हणजे तिहाई घेणारा व शेवटीं अवसानावर येणारा तुकडा. त्यांत व मोहऱ्यांत फरक असा कीं मोहरा खालीपासून सुरूं होतो, तर परण हें कोणत्याहि मात्रेपासूनहि सुरूं होऊं शकतें; जसें १॥ मात्रेपासून, ७ मात्रेंपासून वगैरे. हा शब्द पखवाजांत अधिक आहे. किंबहुना पखवाजांत तिहाई, नउहक्का वगैरे परिभाषा कमी आहे, कारण मोहरा, तिहाई, नउहक्का हीं परणेंच आहेत. परण हा शब्द बनारस–बाजांत अधिक आहे. अर्थात् तो शब्द संस्कृत आहे व त्याबाजूला (व मृदंगांत) उर्दूचा प्रभाव कमी हें त्याचे कारण असावें.

'साथ' व 'गत' या कल्पना आपण पाहिल्या. तशा तऱ्हेचे बोल असलेलीं जीं परणें तीं साथपरन व गतपरन.

समजा, १६ मात्रांच्या त्रितालांत ७ व्या मात्रेवरून परण बांधावयाचें आहे. आवर्तनांत सहा मात्रा सोडून दिल्या, उरल्या १६–६=१०. १० मात्रांत परणाचे बोल भरतील. पण परण तीनदां घ्यावयाचें म्हणून एकूण मात्रा १०×३=३० भरतील. त्या भरून शेवटचा 'धा' अवसानीं म्हणजे १७, ३३, ४९ अशा एकाद्या मात्रेवर यावयास हवा! म्हणून हें जुळणार नाहीं.

खालीपासून म्हणजे ९ व्या मात्रेवरूनचें पुढील परण पहा. हें ४०॥ मात्रा भरतें. ९ ते १६ अशा आवर्तनांतील (९ नव्हे) ८ आधीं सुटून गेल्या. उरल्या ३२॥, म्हणजे पूर्ण २ आवर्तनें झालीं. पण धा अवसानावर आला नाहीं. शेवटीं अर्धमात्रा दम आहे म्हणून तिसरें आवर्तन–पण परणाची दुसरी आवृत्ति–समेपुढें अर्धमात्रेवर सुरूं होते. पुन्हां ४०॥ मात्रा म्हणजे दोन आवर्तनें व ८॥ मात्रा होऊन आपण खालीच्या पुढें अर्धमात्रा येतों, व तेथें परणाची तिसरी आवृत्ति सुरूं होते ती पुन्हां अर्धमात्रा दम घेऊन १० मात्रेला हें ४० मात्रांचें रूप आतां धा अवसानाचा घेऊन संपतें.

(धागे । त्रक । धिन । गिन)(तक । धिन । गिन । तक ।
०९ ×१३ +
॥ धिन । गिन । धिट । धिट)(तिरकिट । धीं । तिरकिट ॥ धीं)
+१ ×५
(ना । तीं । तिरकिट । धीं)(कत्ता । ना ऽ त्रक । तिरकिट । धिरकिट ॥
०९ ×१३ +
॥ धा । तीं । धा । कत्ता)(ना ऽ त्रक । ना ऽ त्रक । तिरकिट । धीं)
+१ ×५
(ना । धीं । ता ऽ त्रक । ना ऽ त्रक)(तिरकिट । धिरकिट । तकधीं ऽ । धा ऽ॥ अर्धमात्रा दम.
०९ ×१३ १६ +

ही पहिली आवृत्ति. दुसऱ्या आवृत्तिला आवर्तनाच्या पहिल्या मात्रेचा पहिला अर्धाभाग (दम) सुटून गेला, म्हणून दुसरी आवृत्ति अर्ध्या मात्रेवरून सुरूं होणार. ती अशी — अर्धमात्रा धा । गेत्र । कधि । नगि)(नत । कधि । नगि । नत)

(कधि । नगि । नधि टधि)(ट ऽ तिर । किटधीं ऽ । ऽ ऽ तिर । किटधीं ऽ ॥
०९ ×१३ +
॥ ऽ ऽ ना ऽ । ऽ ऽ तीं ऽ । ऽ ऽ तिर । किटधींऽ)(ऽ ऽ क ऽ । त्ता ऽ ना ऽ । त्रकतिर । किटधिर)
(किटधा ऽ । ऽऽ तीं ऽ । ऽऽ धा ऽ । ऽ क)(त्ताना । त्रकना ऽ । त्रकतिर । किटधीं ऽ ॥
०९ ×१३ +
॥ ऽ ऽ ना ऽ । ऽ ऽ धीं ऽ । ऽ ऽ ता ऽ । त्रकना)(त्रकतिर । किटधिर । किटतक । धीं ऽ ऽ धा)(ऽ
+१ ×५ ०९

ही दुसरी आवृत्ति ८ व्या मात्रेचा फक्त धीं धा हा बोल घेऊन संपत नाहीं, तर त्यांतील धा चा 'आ'कार अर्धमात्रा दीर्घ एवढा पुढच्या मात्रेंत जातो म्हणजे ८॥ मात्रा तर पुऱ्या होतातच. त्यांच्यापुढें अर्धमात्रा दम घ्यावयाचा. म्हणजे तिसरी आवृत्ति ही ८॥ + ·॥· = ९ मात्रा पुऱ्या झाल्यावर १० मात्रेवर सुरूं होते. ती पुढीलप्रमाणें.

नववी मात्रा गेली, । धागे । त्रक । धिन)(गिन । तक । धिन । गिन ॥
१० ×१३ +
॥ तक । धिन । गिन । धिट)(धिट । तिरकिट । धीं । तिरकिट)
+१ ×५

(धीं । ना । तीं । तिरकिट)(धीं । कत्ता । नाऽ त्रक । तिरकिट ॥
०९ ×१३ +

॥ धिरकिट । धा । तीं । धा)(कत्ता । ना ऽ त्रक । नाऽत्रक । तिरकिट)
+१ ×५

(धीं । ना । धीं । ताऽत्रक)(नाऽत्रक । तिरकिट । धिरकिट । तकधींऽ ॥ धा.
०९ ×१३ +१

उदाहरण मुद्दाम क्लिष्ट वाटणारें घेतलें, कारण त्यांत पुढील मुद्दे स्पष्ट होतात- (१) परण हें केवढेंहि असूं शकतें; तीनदां घ्यावयाचें एवढेंच. तालाचीं अनेक आवर्तनें झालीं तरी चिंता नाहीं. (२) परणांतील 'दमा' चें लयांग बदलावयाचें नाहीं. (३) परणाचे बोल व टाळी-खाली यांच्या जागा भिन्नभिन्न होत जातात. (४) कायदा आपोआप तुटूं शकतो (पखवाजांत कायदा शब्द नाहीं). (५) परण बांधिण्याचा हिशेब कसा होतो तें या उदाहरणांत अधिक स्पष्ट होतें.

हा हिशेब आतां वरील अर्धवट सोडलेल्या उदाहरणास लावूं. तालाच्या ६ मात्रा सोडून दिल्या, उरल्या १०. १० ला ३ नें भागून चालणार नाहीं. एक मात्रा कमीच पडेल. म्हणून परणाला पुढच्या १६ मात्रांच्या आवर्तनांत शिरावें लागेल. १६ + १० = २६. २७ वी मात्रा त्यापुढच्या आवर्तनाची पहिली होईल, तें ठीक आहे. $\frac{२७}{३}$ = ९. म्हणून ९ मात्रांचें बेदम परण चालेल. हें आंकड्यांनीं स्पष्ट करूं.

तालमात्रा– ॥ १ । २ । ३ । ४)(५ । ६ । ७ । ८)(९ । १० । ११।१२)(१३ । १४।१५ । १६ ॥
× × ० × +

परणाच्या मात्रा– ———————— । १ । २ । ३ । ४ । ५ । ६ । ७ । ८ । ९ । १ ।
धा

ताल मात्रा– ॥ १ । २ । ३ । ४)(५ । ६ । ७ । ८)(९ । १० । ११ । १२)(१३ । १४ । १५ । १६ ॥
× × ० × +

परणाच्या मात्रा–। २ । ३ । ४ । ५ । ६ । ७ । ८ । ९ । १ । २ । ३ । ४ । ५ । ६ । ७ । ८ । ९
धा धा

तालाच्या उरलेल्या मात्रा अधिक एक, याला तीनानें भाग गेला तर एकाच आवर्तनांत तिहाई होऊन (मोहरा होऊन) पुढच्या आवर्तनाच्या सुरुवातीला धा येतो. पण तीनानें भाग जात नसला, तर (तालाच्या उरलेल्या मात्रा + १ + एका पुऱ्या आवर्तनाच्या मात्रा) याला तीनानें भागून पहावें. भाग पूर्ण जाईतों आवर्तनें वाढवावीं. तेवढ्या पूर्ण तालावर्तनांस घेऊन परण होईल. परणांतील मात्रा = (तालाच्या उरलेल्या मात्रा + आवर्तनांच्या मात्रा मिळवाल त्या + १) भागिले तीन, एवढ्या होतील.

परणें नानाप्रकारचीं होतात. त्यांपैकीं ज्यांचें वैशिष्ट्य बोलांच्या खुलावटीवर व उच्चारांवर अधिक आहे, त्यांनां अनेक मजेदार नांवें आहेत व तीं सामान्यतः उपमेनें आलेलीं आहेत. जसें बूंद, तार, डांबपेंच, फुलझडी, चारबाग, गाज, गुंबज, तोप, लोम, विलोम, गज, हय, घटाटोप,

अवडंबर, किला, पालकी, तल्वार वगैरे, कांहीं नांवें रचनाकारांचीं आहेत. कांहीं देवांचीं नांवें आहेत व त्यांच्या 'स्तुति'चे शब्द म्हणून तीं वाजवावयाचीं असतात, जसें गणेश, शिव, उमा, नंदी वगैरे. पण त्याकडे पहावयाचें लयांगदृष्टिमध्यें सध्यां प्रयोजन नाहीं. या पुस्तकांत ध्यानांत घेण्यासारखीं परणें म्हणजे कमाली, फर्माइषी व चक्करदार.

कमाली परणांत कांहीं विशेष वैचित्र्य असतें. उदाहरणार्थ—

```
 २     २      २      २     ३        ३       ३       ३       ४          ४
। तिट । कत )( गदि । गन । धा ऽ ति । टकत )( गदिग । नधा ऽ । तिटकत । गदिगन ॥ धा
 ७          ०९                          १३×                              +१
```

हें परण ७ व्या मात्रेला सुरूं होऊन १० मात्रा दमदार धा घेऊन अवसानीं धा आणतें. ७, ८, ९, १० या क्रमांकाच्या मात्रा द्वितीयांश लयांगाच्या आहेत, ११, १२, १३, १४ या तृतीयांशाच्या व १५ आणि १६ व्या मात्रा चतुर्थांश–पावमात्रा–लयांगांच्या आहेत. कित्येक परणांत तिहाईच असली पाहिजे असें नाहीं, तीनहून अधिक आवृत्त्याहि होतात. एकूण तालांगकौशल्य व नाद-माधुर्य पहावयाचें असतें. त्यापैकीं कमाली परण–

```
 २      २     २      २     ३          ३      ३       ३          ४         ४
। तिट । कत । गदि । गन )( धा ऽ ति । टकत । गदिग । न धा ऽ )( तिटकत । गदिगन ।
५×     ६     ७      ८    ०९         १०     ११      १२         १३        १४

 ६              २ (६)             (८)
। धा ऽ तिटकत । / गदिगनधा ऽ / तिटकतगदिगन / ॥ धा.
१५             १६
```

हें परण ५ व्या मात्रेला सुरूं होतें. ५, ६, ७, ८ या मात्रा द्वितीयांशाच्या आहेत. ९, १०, ११, १२ या तृतीयांशाच्या. १३, १४ चतुर्थांशाच्या. १५ वी षष्ठांशाची आहे. १६ वी कशी लिहिली आहे तें पहावें. मात्रेच्या दंडाखालीं १६ हा आंकडा आहे, तो मात्रेचा क्रमांक दाखवितो; दंडावर २ हा आंकडा आहे तो मात्रेचे मुख्य दोन भाग आहेत असें सुचवितो; (पण मात्रेंत दोन अक्षरें नाहींत); त्यापुढें तिरपा दंड आहे तो त्या दोहोंपैकीं पहिल्या–अर्धमात्रा–भागासाठीं; त्यावर ६ हा आंकडा आहे तो त्या अर्धभागांत सहा पोटभाग आहेत हें दाखवितो. म्हणजे त्यांतील ग, दि, वगैरे प्रत्येक अक्षर १/२ × १/६ = १/१२ मात्रेचें आहे. पुढच्या अर्धमात्रेसाठीं जो तिरपा दंड आहे त्यावरचा ८ आंकडा त्या अर्धभागाचे ८ पोटभाग दाखवितो, म्हणजे त्यांतील तिटकत वगैरे प्रत्येक अक्षर १/८ मात्रेचें आहे. (सहज लिहितांवाचतां यावें म्हणून हे पोटभाग). तात्पर्य, सोळावी मात्रा 'कमाली' ची आहे. तिचा अर्धाभाग १/१२ व दुसरा अर्धभाग १/१६ मात्रा-भागाचा आहे. हें परण जर तंतोतंत लयांगानें म्हणतां आलें तर लयांगें हस्तगतच झालीं !

अशा परणांत धा चा दम समान नाहीं असें आढळेल. वरील उदाहरणांत तो १/३, १/६, असा वेगवेगळा आहे.

अशीं अनेक कमाली परणें आहेत. 'फर्माइषी' परणांत कोणी गुणज्ञ, अमुक अटी पाळून परण बांधून वाजवा, असें सुचवितो. एकहाती परण, सात 'धा' चें परण, उलटपलट परण, ही 'फर्माइष'. अशा फर्माइषीहि अनेक आहेत.

'चक्करदार' परण हें तिहाईवर आधारिलेलें असतें. ज्याप्रमाणें प्रत्येक मोहरा ही एक तिहाईच, परंतु प्रत्येक तिहाई ही मोहरा नव्हे; त्याप्रमाणें प्रत्येक चक्करदार ही एक तिहाईच, परंतु प्रत्येक तिहाई अथवा प्रत्येक मोहराहि हें चक्करदार नव्हे. चक्करदारमध्यें, शेंवटीं 'धा' असलेला एकादा तुकडा तीन वेळां आवृत्त करून शेंवटचा, म्हणजे तिसऱ्या आवृत्तिमधला शेंवटचा, धा अवसानावर ठेवलेला असतो; आणि या कामीं जो मूळ तुकडा वापरावयाचा तो आवर्तनाच्या लांबीच्या तुलनेनें बराच मोठा–अर्धआवर्तनाहून मोठा–असतो. अशा चक्करदारांचे अनेक प्रकार होतात.

एक प्रकार म्हणजे ज्यांत तुकडा पहिल्या मात्रेवरच सुरू आहे. अर्थात् हा तुकडा पूर्ण आवर्तनाएवढा ठेवून कांहींच निष्पन्न होणार नाहीं. समजा कीं १६ मात्रांच्या आवर्तनाचा ताल आहे, व आपला तुकडा अकरा मात्रांचा आहे. तो तीनवार वाजवला कीं ११ × ३ = ३३ मात्रा होतील. दोन आवर्तनें अधिक एक मात्रा. ती शेंवटची मात्रा तिसऱ्या आवर्तनाच्या सुरुवातीची मात्रा होईल, व ती 'धा' अक्षराची आहे. या धा ला अवसान येतें. उदाहरण पहा.

 ८   ८   ८   ८
|| धा ऽ धा ऽ तिरकिट | धीं ऽ तिरकिटतक | धिरकिटतकतिर | किटतकधे ऽ ऽ ऽ त्)
×१   २   ३   ४

 ८   ८   ४   ४
(तिरकिटधिरकिट | तिरकिटधे ऽ ऽ ऽ त् | तक्क्डां ऽ ऽ न् | धा ऽ ऽ तक्)
×५   ६   ७   ८

 ४   ४   ४
(क्डां ऽ न् धा ऽ | तक् क्डां ऽ ऽ न् | धा ऽ ऽ ऽ |
०९   १०   ११

हा तुकडा पुढें असा चालेल.

                                                  ८
                                                  | धा ऽ धा ऽ तिरकिट)
                                                  १२

 ८   ८   ८   ८
(धीं ऽ तिरकिटतक | धिरकिटतकतिर | किटतकधे ऽ ऽ ऽ त् | तिरकिटधिरकिट ||
×१३   १४   १५   १६   +

 ८   ४   ४   ४
|| तिरकिटधे ऽ ऽ ऽ त् | तक्क्डां ऽ ऽ न् | धा ऽ ऽ तक् | क्डां ऽ न् धा ऽ)
×१   २   ३   ४

 ४   ४   ८   ८
(तक्क्डां ऽ ऽ न् | धा ऽ ऽ ऽ | धा ऽ धा ऽ तिरकिट | धीं ऽ तिरकिटतक)
×५   ६   ७   ८

 ८   ८   ८   ८
(धिरकिटतकतिर | किटतकधे ऽ ऽ ऽ त् | तिरकिटधिरकिट | तिरकिटधे ऽ ऽ ऽ त्)
०९   १०   ११   १२

 ४   ४   ४   ४
(तक्क्डां ऽ ऽ न् | धा ऽ ऽ तक् | क्डां ऽ न् धा ऽ | तक्क्डां ऽ ऽ न् || धा ऽ ऽ ऽ |
×१३   १४   १५   १६   +१

समजा, तालमात्रा 'मा' इतक्या आहेत आणि निवडलेला शेंवटीं 'धा' असलेला, तुकडा 'तु' इतक्या मात्रांचा आहे. अमुक इतकीं, समजा 'आ' इतकीं, आवर्तनें पूर्ण होऊन

शिवाय एक मात्रा उरली पाहिजे कीं जिच्यावर तीनवार घेतलेल्या तुकड्याचा तिसरा शेंवटचा 'धा' येईल. अर्थात्–

$$\text{तु} = \frac{(\text{आ} \times \text{मा}) + \text{१}}{\text{३}}\,;\; \text{३} \times \text{तु} = (\text{आ} \times \text{मा}) + \text{१};\; \text{आ} = \frac{(\text{३} \times \text{तु}) - \text{१}}{\text{मा}}.$$

हा तिहाईचाच हिशेब झाला. ("अमुक तालांतील परण" यावरून 'मा' ठरतेंच). वरील उदाहरणांत मा = १६, तु = ११, म्हणून $\text{आ} = \frac{(\text{३} \times \text{११}) - \text{१}}{\text{१६}} = \frac{\text{३२}}{\text{१६}} = \text{२}$. दोन आवर्तनें घ्यावीं लागतात.

समजा कीं १६ मात्रांचा ताल आहे, तुकड्याची सुरुवात पहिल्याच मात्रेवर आहे, व चक्करदार पांच आवर्तनें घेऊन अवसानीं 'धा' घेणार. तर मा = १६, आ = ५. म्हणून $\text{तु} = \frac{(\text{१६} \times \text{५}) + \text{१}}{\text{३}} = \frac{\text{८०} + \text{१}}{\text{३}} = \frac{\text{८१}}{\text{३}} = \text{२७}$. तुकडा असा हवा कीं ज्याच्या मात्रा २७ आहेत (१ आवर्तन + ११ मात्रा), व ज्यांतील २७ वी मात्रा 'धा' आहे. याचें सोंपें उत्तम उदाहरण—

|| तक्ड्धिंता | धींधिडनक् | तिरकिटतक | तिटकतान्)
×१ २ ३ ४

(कत्तिटतिट | धात्रकधिकिट | कत्तिनधीं | धा ऽ धीं ऽ ता ऽ)
×५ ६ ७ ८

(घेत्घेत्घेत् | धीन्तराऽन् | धागेऽत्तकिट | धात्रकधिकिट)
०९ १० ११ १२

(कत्तिनधीं | धा | ऽ धा धा ऽऽ | ऽऽ || धा | कत्तिनगिन | धा | ऽ धा ऽऽ)
×१३ १४ १५ १६ १७ १८ १९ २०
+१ २ ३ ४

(ऽऽ | धा | कत्तिनगिन | धा)(ऽ धा ऽऽ | ऽऽ | धा | हा "तीन धा" चा तुकडा.
×२१ २२ २३ २४ २५ २६ २७
५ ६ ७ ८ ०९ १० ११

या तुकड्याच्या एकूण मात्रा २७, त्यांपैकीं 'ऽ धा ऽ ऽ' या पंधराव्या मात्रेचें गुंजन १६ व्या मात्रेवरहि चालूं राहतें (अर्थात् लय द्रुत किंवा मध्यद्रुतच असावा लागतो), आणि त्यापुढचा भाग (धा, कत्तिनगिन इत्यादि) दुसऱ्या आवर्तनाची पहिली, दुसरी इत्यादि मात्रा असा होऊन दुसऱ्या आवर्तनाच्या ११ व्या मात्रेवर 'धा' येऊन तुकडा संपतो. दुसऱ्या आवर्तनांत आतां ५ मात्राच बाकी राहिल्या, त्या घेतल्यावर तुकड्याच्या २२ मात्रा शिल्लक उरतात. त्यांपैकीं १६ मात्रांनीं तिसरें आवर्तन संपतें व तुकड्याच्या ६ मात्रा उरतात; ४ थें आवर्तन तुकड्याच्या २२ व्या 'धा' या बोलाच्या मात्रेनें सुरूं होतें. इत्यादि. वरील तुकड्यामध्यें १ ते २७ असे मात्रांचे क्रमांक दिलेच आहेत, पण शिवाय आवर्तन संपल्यानंतर पुन्हां नवें आवर्तन

१ नें सुरू होतें तेंहि १ ते ११ अशा वेगळ्या क्रमांकांनीं दाखविलें आहेच; त्यावरून ही क्रिया स्पष्ट होईल.

चक्करदारचा आणखी एक प्रकार असा कीं त्यामध्यें सुरुवातीच्या आवर्तनाच्या कांहीं (क्ष) मात्रा होऊन गेल्यावर तुकडा सुरू होतो. आवर्तनाच्या उरलेल्या मात्रा म्हणजे जणूं मुखडाच; त्याला मूंह् म्हणजे तोंड म्हणतात. तोंड = (आवर्तनाच्या मात्रा – क्ष).

तुकड्याच्या मात्रा (तु) = $\frac{\text{एकूण उपलब्ध मात्रा + १}}{\text{३}}$ पूर्वीप्रमाणेंच.

परंतु एकूण आवर्तनें जर 'आ' इतकीं होणार असलीं, तर त्यांपैकीं सुरुवातीचें आवर्तन पुऱ्या मात्रांचें नव्हे, 'क्ष' इतक्या मात्रा चक्करदारासाठीं उपलब्ध नाहींत; म्हणून पहिल्या आवर्तनांतील (मा – क्ष) इतक्याच (तोंडाच्या) मात्रा तुकड्याच्या तिहाईला कामीं येणार. ['मा' म्हणजे प्रत्येक आवर्तनांतील मात्रांची संख्या. (मा – क्ष) या तोंडाच्या मात्रा.] राहिलीं आवर्तनें, (आ – १) इतकीं मात्र पूर्ण मात्रांचीं. म्हणून पहिल्या आवर्तनांतील (मा – क्ष) मात्रा, अधिक पुढील उरलेल्या (आ – १) इतक्या आवर्तनांच्या प्रत्येकीं 'मा' इतक्या मात्रा, म्हणजे एकूण मा × (आ – १) इतक्या, इतका काळ उपलब्ध मात्रांचा आहे. तेव्हां उपलब्ध मात्रा = (मा – क्ष) + मा × (आ – १).

= मा – क्ष + मा × आ – मा

= (मा × आ –क्ष) एवढ्या. म्हणून

$$\text{तु} = \frac{\text{मा} \times \text{आ} - \text{क्ष} + \text{१}}{\text{३}}$$

$$\text{आ} = \frac{\text{३} \times \text{तु} + \text{क्ष} - \text{१}}{\text{मा}}$$

क्ष = मा × आ + १ – ३ × तु. (क्ष मात्रा संपल्यावर 'तोंडानें' परण सुरू करावें.)

'मा' माहीतच आहे कारण परण अमुक तालांत हें माहीत आहे.

चक्करदार दमदार अथवा बेदम असें असूं शकतें. हें तिहाईप्रमाणेंच झालें.

'अनेक धा' असलेले चक्करदार आहेत. त्यांमध्येंहि एक प्रकार असा, कीं जेवढे 'धा' तितक्या वेळां तुकडा आवृत्त करावा लागतो, अर्थात् हा नेहमींच तिहाईचा प्रकार नव्हे. पण वर 'तीन धा' चा चक्करदार दिला, ती तिहाई होणारच.

तोंड असलेला, दमदार आणि अनेक धा चा चक्करदार पाहिला म्हणजे झालें. तीन तालांतील चार धा चा एक साधा चक्करदार पहा.

॥ धिट । धा । धा धा । तिरकिट)(धिट । धा । धा धा । तिंना)(किडनक । तिरकिट ।
। तकताऽ । तिरकिट), धिट । धागे । नधा । तिरकिट ॥ धा । धा । धा । धा)

हा मूळ बोल, एक आवर्तन अधिक चार मात्रा. त्यापुढें —

(नधा । तिरकिट । धा । धा)(धा । धा । नधा । तिरकिट)(धा । धा । धा । धा ॥
× ० × +
(नधा । तिरकिट । धा । धा)(धा । धा । – । –)(– । असें आहे.
× ०

"नधा तिरकिट धा धा धा धा" याची ४ वेळां आवृत्ति होऊन चौथ्या आवृत्तिपुढें तीन मात्रा दम घेतलेला आहे. तोंड 'नधा, तिरकिट' या दोन मात्रांचें आहे. त्याच्या आधीं १४ मात्रा होऊन गेलेल्या आहेत.

पहिल्या आवर्तनांत २ मात्रांचें तोंड, दुसरें आवर्तन पूर्ण, व तिसऱ्या आवर्तनांत ६ मात्रा बोल व ३ मात्रा दम अशा ९ मात्रा, मिळून एकूण २७ मात्रांचा हा तुकडा आहे व त्यांत 'चार धा' असलेला प्रकार ४ वेळां आवृत्त आहे. एकूण सर्व मिळून मात्रा २७ + १४ = ४१

॥ धिट । धा । धाधा । तिरकिट)(धिट । धा । धाधा । तिंना)
+१ २ ३ ४ ५× ६ ७ ८

(किडनक । तिरकिट । तकता ऽ । तिरकिट)(धिट । धागे । नधा । तिरकिट ॥
०९ १० ११ १२ १३× १४ १५ १६ +

(धा । धा । धा । धा)(नधा । तिरकिट । धा । धा)
१७ १८ १९ २० २१× २२ २३ २४

(धा । धा । नधा । तिरकिट)(धा । धा । धा । धा ॥
०२५ २६ २७ २८ २९ ३० ३१ ३२

(नधा । तिरकिट । धा । धा)(धा । धा । – । –)(– ।
३३ ३४ ३५ ३६ ३७ ३८ ३९ ४० ४१
× ०

आतां या सर्व ४१ मात्रा ४ वेळां आवृत्त करावयाच्या. ४१ × ४ = १६४ म्हणजे १० आवर्तनें व ४ मात्रा असें हें प्रथमपासूनचें रूप होईल. शेंवटच्या ४ मात्रा । धा । – । – । – । अशा आहेत; म्हणजे धा हें अवसान १६१ व्या मात्रेला म्हणजे १० आवर्तनांनंतर ठीक ठीक येईल. (तिरकिट । धा । धा । धा ॥ धा । – । – । –)
×१५७ १५८ १५९ १६० १६१
१३ १४ १५ १६ +१
असें होईल.

हें परण नाददृष्टिनें सुबक नव्हे. परंतु त्यांत एक मौज अशी कीं, त्यांत जे चार धा ते अनुक्रमें ओळीनें अवसानाच्या पहिल्या मात्रेवर येतात; परंतु ज्यावर लक्ष आहे तो धा, शेंवटचा धा, हा १६१ व्याच मात्रेवर येतो. म्हणून अशा प्रकारांनां 'फर्माइष्' म्हणतात.

फर्माइषीचा आणखी एक प्रकार आहे. वर जें 'तक्डांऽन् धाऽ' चें परण सांगितलें त्यांत दिसेल कीं तक् $\frac{१}{४}$ मात्रा, क्डांऽन् $\frac{१}{२}$ मात्रा, धाऽऽ $\frac{३}{४}$ मात्रा हा अंगभाग त्यांत हिशोबी तंतोतंत असा रहात नाहीं. परंतु तसा तो बिनचूक राहील अशीं जीं परणें तींहि फर्माइषचींच. कारण 'तीं वाजवा' असें म्हणण्याइतकी...म्हणजेच त्यांचा हिशेब व बांधणीचें कौशल्य

पारखण्याइतकी ज्यांची तयारी, ते जाणकारच फर्माइश करूं शकणार, व त्यांच्यासमोरच ती वाजवावयाचीं.

चक्करदारचा आणखी एक प्रकार असा कीं त्यांत फक्त तुकड्याची तिहाई होते, तोंडाआधींच्या भागाची होत नाहीं. अशा प्रकारचें नाददृष्टिनें फर्मायषीचें परण पहा; हेंहि तीनतालाचेंच आहे.

॥ धिंक्डधीं । ताकिटतक । तकतकतक । तिरकिटतक)(तिटकताऽन । धात्रकधिकिट ।
१+ २ ३ ४ ५× ६ ७

। कत्तगदिगन । धा)(तकतकतक । तधिंधऽता । कडधींता । ऽकत्)(धिंन्नाकिटतक ।
७ ८ ०९ १० ११ १२ १३× १४

। तातिरकिटतक । धिर्धिर्धिर्धिर् । धिर्धिर्किटतक ॥ ही सुरुवात.
१४ १५ १६ +

नंतर तोंड – ॥ धिरधिरकिटतक । तातिरकिटतक ।
१+ २

नंतर त्रिवार आवृत्त तुकडा– । ताऽक्रधीं । नान्नान्)(धाऽकिटतक । ताऽक्रधीं
३ ४ ५× ६

। नान्नान् । धाऽकिटतक)(ताक्रधीं । नान्नान् । धा ।
७ ८ ०९ १० ११

या तोंडासह ११ मात्रा त्रिवार आवृत्त होऊन एकूण ३३ मात्रा म्हणजे दोन पूर्ण आवर्तनें होऊन अवसानावर धा येतो. सुरुवातीपासूनचीं आवर्तनें तीन.

एकाद्या तुकड्याच्या शेवटीं धा ठेवून त्याची तिहाई केली, आणि ही तिहाईच तीनवार आवृत्त करून शेवटचा धा अवसानावर येईल अशी मात्रासंख्यांची मांडणी योजिली, तर जो चक्करदार होतो त्यामध्यें एकूण नऊवेळां धा येणार. म्हणून हा नऊहक्का. नऊ वेळां हक्क शाबीत केला. फर्माइषपैकीं 'कमाल केली !' असें ज्यामुळें वाटेल तें अतिबिकट परण, 'कमाल-परण' म्हटलें जातें. वादनाच्या सुरुवातीस अथवा अखेरीस, जें परण तें 'सलामी.' त्यांत कधीं गुरु, ज्येष्ठ मित्र, आश्रयदाता, वगैरेंचें नांवहि, जणूं 'बोलच भासेल' असें मध्यें गुंफलेलें असतें; जसें 'नाना सलाम' 'सखाराम सलाम' वगैरे. कोणाच्या गौरवार्थ रचिलेला तो 'तोफा;' तोफा याचा अर्थ भेटवस्तु. असे कैक प्रकार आहेत, परंतु त्यांत चर्चा करण्यासारखें कांहीं नाहीं.

या सर्वांची एकूण मोडणी कशी तें कळलें म्हणजे गणित सोंपेंच आहे. कौशल्य आहे तें बोल निवडण्यामध्यें आणि ते तंतोतंत तसेच हिशेबानें व शिवाय आल्हाद होईल असे वाजविण्यामध्यें.

आल्हादकारक बोल निवडणें याकडे केवळ नाददृष्टिनें पहाणारे, आणि गणितागत बिनचूकपणाकडे लक्ष देणारे, असे रचनाकारांचे व्यक्तिपरत्वें दोन मुख्य भेद होतील. हीं दोन्ही पथ्यें पाळणारे ते अर्थात् सर्वोत्तम. पखवाजाची आंस–गाज भरपूर असल्यामुळें विलंबित लयहि त्यांत ध्रुवमार्गानें, म्हणजे एका मात्रेला केवळ एकच पाटाक्षर ठेवून, रंजक असा सहज होतो;

अर्थात् अगदीं छोटींछोटीं अंगेंहिं पखवाजामध्यें सांभाळितां येतात. उलट तबल्यामध्यें तेवढी संथलय करावयाची तर मूळचा मार्गच बदलावा लागतो, म्हणजे एकेका मात्राकाळामध्यें दोन किंवा अधिक पाटाक्षरें भरावीं लागतात; नपेक्षां आंस तुटेल. म्हणून तबला हा मध्य व द्रुत लयांतच खुलतो. आणि द्रुतलयामध्यें कला – चतुर्भाग इत्यादि छोटीं अंगें अगदीं कांटेकोरपणें सतत सांभाळणें फार फार कठिण; म्हणून तबल्यामध्यें गणिती तंतोतंतपणापेक्षां नादमधुरतेकडे अधिक लक्ष पुरविलेलें आढळतें. (अर्थात् श्रेष्ठांचा यांत अपवाद केला पाहिजेच). त्यामुळें पखवाजाच्या व्यवहाराचा हिशेब तबल्याच्या हिशेबाहून अधिक सखोल, अधिक क्लिष्टहि म्हणा, भासतो. परंतु या फरकाला कांहीं शास्त्रीय कारण आहे असें नाहीं हें आतां समजेल; ‘पखवाज म्हणजे गणित आणि तबला म्हणजे कला’ या प्रचलित समजाचें कारण कांहीं सिद्धान्त दाखवितें असें नाहीं; श्रेष्ठ विद्वत्ता नेहमीं अल्पसंख्यच असणार, आणि वाद्याच्या नादधर्मानुसार रचनेच्या मर्यादा पडणार, यामुळें पखवाज – तबला यांच्या व्यवहारांत फरक भासतो.

या दोन व्यक्तिप्रवृत्तींनां अनुसरून परिभाषेंतहि कांहीं फरक झालेला आढळतो. गणिताकडे, कांटेकोरपणें लक्ष देणाऱ्यांच्या परिभाषेंत परंपरागत, संस्कृतोद्भव शब्द अधिक आढळतात; आणि मधुरतेकडेच लक्ष देणारापैकीं जे लोक कांहीं ना कांहीं कारणानें संस्कृतोद्भव परिभाषापरंपरेपासून कमीअधिक प्रमाणांत अलग झाले त्यांच्या परिभाषेंत उर्दू (फार्सी) शब्द, क्रियेचें स्वरूप फक्त स्थूलतः व्यक्त होईल– अथवा निदान भासेल – असे शब्द, अधिक आढळतात. (कारण मूळच्या संस्कृतोद्भव संस्कृतिमधील लयतालगणित व त्याची परिभाषा ही पूर्वींच बांधलेली आहे). पहिला प्रकार पखवाजियांत अधिक आढळतो तर दुसरा तबलियांत हें खरें, परंतु उच्चकोटीमधील लोकांमध्यें हा फरक ‘लक्ष्मणरेषा’ असा नाहीं, सरमिसळ आढळते; आणि अनेक श्रेष्ठ तबलियांच्या तोंडीं संस्कृतोद्भव परंपरेचे शब्दहि आढळतात —निदान त्यांनां ते पक्केपणें माहीत असतात. हा देशकालसमाजपरिस्थितिनें झालेला फरक आहे. परंतु ‘तबल्याचें तालशास्त्र’ वेगळें असा त्याचा अर्थ करणें चुकीचें होईल.

क्रियानुगामी विचार आणि विचाराधारित —निदान विचारान्तीं सुचलेली—क्रिया, अशा सांखळीमुळें परिभाषा बनत जाते. तिचें वर्गीकरण असें होईलः एक, ‘शास्त्रीय’ म्हणजे क्रियाक्षम तर्काधारित परिभाषा. हिच्या शब्दांच्या कल्पना स्पष्ट असतात आणि त्यांच्या व्याख्याहि सांगतां येतात. दुसरी, जेथें क्रियाकल्पना– विचारकल्पना स्पष्ट आहे परंतु व्याख्या अशी सांगतां येत नाहीं ती परिभाषा. तीमध्यें तर्कविचार फारसा होत नाहीं कारण क्रियेचे घटक अनेक असतात व ते वेगवेगळ्या क्रियासंदर्भांत कमीअधिक होतात. हिला आपण ‘अव्याख्यात’ परिभाषा म्हणूं. तिसरी, क्रियेची केवळ स्थूलकल्पना अंदाजानें होईल अशी, दृष्टान्त – उपमा वगैरेंवरून आलेली परिभाषा. तिच्या कल्पना अंधुक असतात, निदान त्या कल्पना अंधुकपणेंच व्यक्त करितां येतात; आणि व्याख्या होत नाहीं, कारण तिच्यांतील शब्द केवळ इषारेवजा असतात. या तिसऱ्या प्रकाराला ‘संदिग्ध भाषा’ असें आपण नांव देऊं.

उच्चकोटींतले तालज्ञ सोडले तर मार्ग, कला, क्रिया, यति, प्रस्तार, खंड, अणुद्रुतापासून काकपदापर्यंतचीं अंगनामें, ग्रहांचें वर्गीकरण, ही भाषा आतां प्रचारांत नाहीं, व त्या कल्पनाच

आज व्यवहारांतून व शास्त्रांतून गेल्या अशी चुकीची भावना प्रचलित आहे; जेथें अशी कल्पना दृढ नाहीं तेथेंहि व्याख्या विसरल्या गेल्या आहेत. परंतु काल, मात्रा, लय (हा शब्द हिंदी, उर्दू भाषांतील वाक्संप्रदायांमुळें स्त्रीलिंगी वापरला जातो), ताल (म्हणजे केवळ उजवी टाळी–प्राचीन 'शम्या'), ताल म्हणजे अमुक इतक्या मात्रांचें अंगखंडजातिगतियुक्त एकजिनसी रूप, आवर्तन, आवृत्ति, आघात, जोर, भार, खुला–बंद वर्ताव, हुंकार, मींड, गमक, थाप, इत्यादि शास्त्रीय परिभाषा सर्वत्र प्रचलित आहे आणि ती स्पष्टपणें जाणीवेंत आहे. परंतु मात्रा, लय, ताल, सम यांबद्दलच्या कल्पना कोठेंकोठें विकृत झालेल्या आढळतात. जाति हा शब्द तिस्र किंवा त्र्यस्र, चतस्र किंवा चतुरस्र (कोणी चतुस्र तर कोणी चतुश्री म्हणतात तें मात्र चूक), अशा नांवांमुळेंच स्मरणांत आहे, जातिकल्पना स्पष्ट राहिली असें क्वचित्‌च. हे शब्द बहुतेक सारे संस्कृतोद्भव आहेत, व तसेच राहिले आहेत.

'अव्याख्यात परिभाषा' म्हणून जी म्हटली, तिची कांहीं व्याख्या उपलब्ध होते आणि कांहीं या पुस्तकांत करण्याचा यत्न केला आहे. बोल, तुकडा, मुखडा, मोहरा, तिहाई, चक्करदार, नऊहक्का, गत, परण, पलटा, साथ, दमदार, बेदम, इत्यादि शब्द स्पष्ट जाणीवेंत आहेत, त्यांच्या व्याख्या होतात व ते बहुतेक संस्कृतोद्भव आहेत. पखवाजिये व तबलिये या दोहोंच्या तोंडीं हे शब्द आहेत. तसेच जे लग्गी, लडी, उठान, वगैरे शब्द, त्यांच्या व्याख्या होतात परंतु त्या व्याख्या निर्विवाद अशा म्हणतां येत नाहींत. उर्दू–फार्सीवरून आलेली परिभाषा बहुतांशीं अशी अव्याख्यात आहे. कायदा, रेला, गतकायदा, पेष्कार, जरब, डौल, वजन इत्यादि शब्द या प्रकारचे आहेत. उदाहरणार्थ, कायदा म्हणजे नियमबद्ध ठेका असेंहि कांहींजण मानतात, तर कांहींजण कायद्यामध्यें एकाहून अनेकपट आवर्तनें मानून केवळ खालीभरीचा हिशेब सांभाळितात. रेला हा फक्त चतस्रलयांत द्रुतगतिनें जातो एक मत आहे, तर दुसऱ्या मतानें चतस्राचे अंगभाग वेगळया जातिनें केले जातात. या दुसऱ्या मतानुसार पहिला तो 'रेलाकायदा'. जे लोक कायद्याचे नियम ठेक्यानुसार निष्ठेनें पाळतात ते त्या कायद्यामध्यें खालीभरा फेरफार झाल्यास 'गतकायदा' असें त्याला नांव देतात. कोणी भऱ्या बोलाला, कोणी भऱ्या किंवा खुल्या बोलाला, तर कोणी कोणत्याहि जोरदार बोलाला 'जरब' म्हणतात. डौल, वजन, पेष्कार वगैरे कल्पना जरी स्पष्ट असल्या तरी त्यांची स्पष्ट निर्विवाद व्याख्या करणें दुष्कर. मूळचे संस्कृतोद्भव शब्द हिंदीउर्दूमध्यें अपभ्रष्ट अथवा विपरीत, निदान संदिग्धहि झालेले आहेत. लय शब्दाचें लिंग, यतिक्षण किंवा यतिस्थान याऐवजीं खाली, ही तर उदाहरणें आहेतच; परंतु मौज 'रव' या शब्दाची. रव हा संस्कृत शब्द; रव म्हणजे कोणताहि नादध्वनि, विशेषेंकरून पुन्हांपुन्हां होणारा नादध्वनि. परंतु कोणी असें मानतात कीं, मूळच्या बोलामध्यें (कांहीं कारणानें म्हणा) कांहीं फरक केला तर ती 'रव' झाली; जसें किटतिट चें तिरकिट. (येथें रव शब्दाचें पुंल्लिंगी स्वरूपहि बदलून स्त्रीलिंग झालें हें पहावें). 'बल' हा शब्द असाच आहे. येथें मुळांत बल म्हणजे नादबल; त्यांत जोर, भार, हुंकार, घोष, आघात या कल्पना येतात. जेथें हीं लक्षणें कमीअधिक होतात तेथें बलभेद होतो, नादबलांत फरक होतो. हें पलटे करतांना सहज होतें व होणारच. तेव्हां पलट्यांमध्यें बल बदलतें या अनुभवावरून पलट्यालाच कोणी 'बल' म्हणूं लागले. परंतु असे अपभ्रंश केवळ संस्कृताचा धागा सोडिलेल्यांकरवीं झाले असेंच केवळ नव्हे.

फर्माइष, सलाम, कमाल हे उर्दूफार्सी शब्द; त्यांनां कांहीं मोठा शास्त्रीय अर्थ आहे असें नव्हे; परंतु फर्माइषी परण, सलामी परण, कमाली परण, इत्यादि शब्दांनां कांहीं विशिष्ट अर्थ मानून ते शब्द केवळ संस्कृतोद्भव भाषा वापरणाऱ्यांनींहि उचलले. ज्यांनां उर्दूफार्सीचे संस्कारच नाहींत त्यांच्यामध्यें याहून मौज आढळते. उदाहरणार्थ, उर्दूफार्सीमध्यें 'किस्म्' म्हणजे प्रकार, तऱ्हा. 'इस कायदे की किस्म अलग है' म्हणजे हा कायदा वेगळ्या प्रकारचा आहे, त्याचे बोल–त्याची बांधणी वेगळी आहे. परंतु कित्येकजण, हें वाक्य ज्या संदर्भांत त्यांनीं ऐकलें असेल त्या संदर्भाच्याच मोडणीला केवळ 'किस्म' मानतात —या शब्दाला पारिभाषिक समजतात, आणि त्याची व्याख्याकल्पना तर होऊं शकत नाहीं या पेंचांत पडतात.

देशीभाषेंतील शब्द बदलत जातात. ज्या कल्पना, ज्या वस्तु आपणांकडे नव्हत्या त्यांचीं नामें, विशेषणें हीं परभाषेंतून जशींच्या तशींच घेण्यांत कांहीं दोष नव्हे, उलट त्यांनीं भाषा समृद्धच होते; असें प्रस्तुत लेखकाचें मत आहे. जोंपर्यंत विभक्तिप्रत्यय, क्रियाविशेषणें, अव्ययें, सर्वनामें, मुख्य क्रियापदें आणि वाक्यरचनेची ओळ (संगति) बदलत नाहीं तोंपर्यंत अशा उसनवारीचा भाषेवर मूलभूत परिणाम होत नाहीं असें अनेक भाषाशास्त्रज्ञांचें मत आहे. (तें बॉड्मर्कृत द लूम् ऑ' द लँग्विजिस् या पुस्तकांत अतिसुबोधपणें मांडलेलें आढळेल). कधीं नवा परभाषेंतील शब्द जुन्या शब्दाला हांकलून देतो; त्याला विशिष्ट तात्कालीन कारणें असतात. रहाट, चाती हे जुने मराठी शब्द सुमारें १९३० मध्यें मागें पडले व चरखा, तकली, हे आले. त्या वस्तु आपल्याकडे पूर्वींपासून होत्या हा इतिहास पुसला नाहीं तर त्यांत विशेष कांहींच बिघडलें नाहीं. परंतु सुमारें १९३७–३८ मध्यें खेडुत शब्द आला आणि त्याला समानार्थ परंतु दोन वेगळ्या छटा दाखवणारे गांवकरी व खेडवळ हे दोन शब्द गेले, यांत नाना अर्थभेदांचें भाषावैभव गेलें. घरेलुं शब्द तेव्हांच आला व त्यानें भाषेच्या उच्चारसंस्कारांवर आघात केला, मूळ 'घरगुती' हा शब्द गेला. गेल्या पांचसहा वर्षांत कांहीं संदर्भांत 'बंद' शब्द वापरला गेला, तो नंतर इंग्रजींत 'बंध' असा छापला गेला आणि आतां 'बंद' बंद होऊन 'बंध' च राहिलें, यांत अर्थहानि झाली. घेरा हा मूळ मराठी शब्द घेरा–घेराओ–घेराव असा त्याच मार्गांनीं अपभ्रष्ट झाला यांत अर्थहानि व भाषा–संप्रदायहानिहि झाली; घेरा हें नाम आहे परंतु घेराओ – घेराव ही आज्ञा आहे.

(हें विषयांतर येथें गैरलागूं आणि गैरवाजवी वाटेल, परंतु यापुढील तालविवेक आणि उपसंहार या भागांमध्यें त्याचा धागा यावयाचा आहे).

संगीतांतहि हें आढळतें. लयशब्दाचें मूळचें लिंग बदललें, त्याचे परिणाम यापूर्वी थोडे दाखविले आणि 'उपसंहारां' नंतर त्यांची गंभीरताहि दाखविली जाईल. पण येथें उल्लेख करावयाचा तो 'अवसान' या शब्दाचा. या संस्कृत शब्दाचे मुख्य अर्थ थांबणें, शेंवट होणें, मरणें –आणि त्यांवरून गौणार्थ मर्यादा, सीमा, शब्दाचा किंवा वाक्यखंडाचा शेंवटचा भाग, विराम-काळ, विरामस्थळ, असे आहेत. तसेच मराठींतहि आले. आणि शिवाय, उत्पत्ति–स्थिति–लय, उत्पत्ति–स्थिति–लय या चक्रक्रमकल्पनेमुळें कीं काय, 'बळ, धैर्य, उठावणी' हेहि अर्थ आले. (या संदर्भांत लयव्याख्या व तिचें व्याख्यान हा अनुबंध पहावा). तात्पर्य जी लयचिकित्सा तीच अवसानचिकित्सा; आणि म्हणूनच सुमारें ५०–६० वर्षांपूर्वी अवसान हा शब्द कित्येक

वृद्धांच्या तोंडीं 'सम' या अर्थानेंच असे. व शिवाय बळ, उठावणी हाहि अर्थ त्यांचा असे. पूर्वी वारंवार दाखवून दिलेंच आहे कीं समेचा कालक्षण हा हल्लीं ओळखींत राहिलाच नाहीं, आणि पुढच्या आवर्तनाच्या सुरुवातीच्या-मात्रेलाहि नव्हे तर-मात्रेच्या आवाजालाच सम मानलें जाऊं लागलें आहे, व ही फार मोठी विकृति होय. तिच्यांतून निभावण्यासाठीं म्हणून प्रस्तुत लेखकानें सम व अवसान हे मुळांत एकाच अर्थाचे शब्द, वेगवेगळ्या अर्थांनीं योजिले. आवर्तनाच्या शेंवटचा (म्हणजेच सुरुवातीचाहि) क्षण तो कालबिंदु 'सम' या शब्दानें दाखविला. आणि ज्या आवाजानें आवर्तनाला उठावण येते, जेथें आवर्तनाचा नाद म्हणजे ठेका 'उठतो' त्या पहिल्या मात्रेच्या आवाजाला 'अवसान' म्हटलें. परिभाषेच्या संगतिकडे किंचित् लक्ष दिल्यामुळें हा उपयुक्त भेद शब्दांनीं दाखवतां आला. 'अव्याख्यात' परिभाषेच्या परीक्षणांतून 'शास्त्रीय' पारिभाषिक शब्द निर्माण केला.

उल्लोपणी, बोल्लावणी, उधार, वगैरे मराठी शब्द सातशें वर्षांपूर्वी झालेल्या संगीत-रत्नाकरांत आहेत. ते निदान आजतरी अव्याख्यात याच सदरांत पडतील.

परिभाषेचा तिसरा प्रकार जो 'संदिग्ध भाषा,' तिचीं अनेक उदाहरणें प्रचलित ताल-व्यवहारांत आढळतात. तिच्यांतील शब्द त्या त्या संदर्भांत कांहीं मतलब देतात, पण शास्त्रदृष्ट्यां त्यांचें विश्लेषण करणें दुर्घटच; करूं गेलें तर इतर पारिभाषिक शब्दांमध्यें त्यांचें विघटन होतें. या भाषेनें केवळ कांहीं दृष्टांतबोध होतो एवढेंच; ती अवश्य नव्हे पण उपयुक्त असूं शकते. स्त्रियांच्या तोंडीं 'लिंबू कलर', 'चटणी कलर' असे शब्द असतात ते या प्रकाराचेः लिंबें जवळजवळ नारिंगी भासतील इतकीं गडद पिवळींहि असतात व गडद हिरवींहि; चटण्या अनेक रंगांच्या असतात. तसेंच हें आहे. पूर्वी तानांचीं नांवें दिलीं तो प्रकार याच तऱ्हेचा.

'क्रधान' ऐवजीं किटधान, कतकत ऐवजीं तकतक, ताकिट ऐवजीं कतिट, तिटकिट ऐवजीं तिरकिट, असे बदल होतात ते बहुधा वादनाच्या सोईसाठीं असतात; अमुक बोल काढणें अवघड म्हणून त्याच्याशीं जुळता असा दुसरा काढतात. हें बोल कसा-कोणता काढावा याचें तंत्र; 'बोल निकालना'. म्हणून हे 'निकाल'. परंतु 'धिनागिना हा निकाल' ही भाषा संदिग्ध झाली, फुलझडी, डावपेंच, लालकिला, तोपका गोला, वगैरे परणांचीं नांवें उपमांवरून आलेलीं आहेत. दीर्घ रेला, लडी अथवा लग्गी 'पढली जाते' म्हणून ती पढाई किंवा 'पढार'. दो मूंहका परन, मंझधार परन, उलटपलट परन, फर्द परन वगैरे शब्द वर्णनात्मक आहेत.

पण याचा अर्थ असा नव्हे कीं उर्दूफार्सी संस्कृतिच्या प्रभावामुळें 'शास्त्र' भ्रष्ट झालें. शास्त्र अबाधितच होतें व आहे. आणि अर्थ असाहि नव्हे कीं संदिग्ध परिभाषा पखवाजियांमध्यें नाहीं. दुपल्ली-तिपल्ली-चौपल्ली हें संदिग्धच आहे. (पल्ली<-पल्लवी).तारपरनांत बोल बीनाचा आभास उत्पन्न करावे असे असतात. शंकरपरन, गणेशपरन इत्यादि शब्द कांहीं 'स्तुतीं 'वरून आलेले, मेघडंबर, घटाटोप, इंद्रधन, बूंदपरन इत्यादि परणांचीं नांवें केवळ सूचकच होत.

यांत एक मात्र दिसतें : पखवाजियांतहि आल्हाददायक रंजकतेची दृष्टि आहे, आणि तबलियांतहि चोख गणितशास्त्र आहे. याबाबत विपरीत कल्पनांनां आधार नाहीं. आणि या येथील

चर्चेंतहि गणित, गणितदृष्टि याचा अर्थ एवढाच कीं जें सुबक, रंजक, वाटलें म्हणून रचिलें, त्या रचनेंत व तिच्या प्रत्यक्ष वर्तावांत लयप्रमाणबद्धता, तालाच्या दहा प्राणांचें सतत अवधान, या अनुसंधानांत येणारा कालखंडांचा कांटेकोरपणा आणि तो कांटेकोरपणा सांभाळावा–कारण त्यामागें कांहीं निश्चित परंपरा व पद्धति आहे- ही मनःप्रवृत्ति. (या 'तालव्यवहार' भागांत फक्त तो व्यवहार योजिणाऱ्यांचा वर्तविणाऱ्यांचा विचार आहे. श्रोत्यांबद्दल असे विचार मनांत येतीलच आणि त्यांपैकीं मागें येऊन गेले–कांहीं पुढें येणार आहेत.)

अशा मनःप्रवृत्तिमुळें, स्वतःच्या शरीराच्या कांहीं सामर्थ्य–दुर्बलतेमुळें, हातीं असलेलें साधन, मिळालेलें शिक्षण व त्यावर केलेला विचाराभ्यास यामुळें, कांहीं संस्कारांमुळें–अनुभवांमुळें, वेगवेगळे वर्ताव होतात, वेगवेगळी रचनाहि होते. जेव्हां हे फरक लक्षांत येईइतके मोठे व स्पष्ट दिसतात तेव्हां 'बाज' वेगळा झाला असें म्हणतात. बाज हा शब्द 'वाद्य' यापासून निघालेला आहे. जें वाजतें तें बाज. पण येवढ्यानें अर्थ पूर्ण होत नाहीं; बाज शब्द उगाच ठोकळेबाज अंदाजाचा नाहीं, त्याला परंपरेनें एक निश्चित अर्थ आलेला आहे. तो संदिग्ध नाहीं; अव्याख्यात असला तरी त्याच्या व्याख्येची कल्पना स्पष्ट आहे. बाजामागें वर उल्लेखिलेल्या घटकांचें कार्य असतें; त्यामागें कांहीं भूमिका असते, मग ती जाणीवेंत असो वा नसो. ज्याच्या जाणीवेंत ती असेल तो नायक, बनायक (म्हणजे बनवणारा म्हणजे रचनाकार), पंडित इत्यादि. ज्याच्या ती जाणीवेंत स्पष्टपणें नसेल, पण तरीहि योग्य शिक्षणानें जो त्या जाणीवेप्रत केव्हांहि आणतां येईल तो गुणी, गंधर्व, इत्यादि. ज्याची ती विद्या–पात्रता फक्त नव्हे, पण इतर सर्व वैशिष्ट्यें ज्यामध्यें आहेत तो अतायी, आणि ज्यांच्यांत तीं वैशिष्ट्येंहि नाहींत आणि जो उगाच कांहींहि करीत असतो तो आततायी. (सर्व आततायांचा बाज एकचः आततायी बाज. ज्याला कालान्तरानें दृढ, निश्चित स्वरूप येऊं शकत नाहीं आणि जो कालप्रवाहांत नामशेषच होतो तो). वेगळा बाज असा तेव्हांच होतो कीं जेव्हां स्वरांग–तालांग यांच्या मांडणीमध्यें, इतर लयलक्षणांच्या जागजागच्या योजनांमध्यें, निश्चित नेमका दिसेल असा फरक सांपडतो. जेथें असा फरक स्पष्ट नसेल तेथें एकजिनसीपणा, भूमिकानिश्चिति हें सांपडत नाहीं, आणि अमुक एका अथवा अनेक बाजांशीं जुळतीं अशीं बाह्यतः भासणारीं रूपें मात्र आढळतात. या बाह्यरूपांनां 'ढंग' म्हणतात, जसा मनुष्याचा पोषाख. ढंगाचें अनुकरण सहज होतें; बाजाचें अनुकरण करावें तर लयांगें, लयांगलक्षणें व त्यांची तीती मांडणी-बांधणी यांचा अभ्यासविचार करावा लागतो. म्हणून आततायी अगणित, अतायी भरपूर, गुणीगंधर्व थोडे, आणि नायक बनाक–बनायक–पंडित हे तर फारच थोडे. केवळ गीतगानरचना करणारा बनायक तो 'वाग्गेयकार' म्हणजे गेय वाणी बनवणारा. त्यांहून थोडे ते पूर्वींचे 'उभयकार' (द्राविड अपभ्रंश 'बैकार'). उभयकार म्हणजे रचनाकार नायक अधिक बनायक. आचार्य हा सर्वांपलीकडचा. अमुक वाद्याचा आचार्य म्हणजे ज्याच्या अंगीं पंडित–नायक–बनायक यांचीं सर्व गुणलक्षणें आहेत आणि शिवाय ज्यानें इतर संबद्ध विषयांचाहि अभ्यास केलेला आहे, व जो इतरांनां विद्या देऊं शकतो तो. [पंडित म्हणजे शास्त्रपारंगत; तो वर्ताव करूं शकेलच असें नाहीं, रचनाहि करू शकेलच असेंहि नाहीं]. संगीताचार्य हा गायनवादननृत्य या तिहींचा आचार्य !

एका मृदंगाचार्यांच्या बाजामध्यें पुढील कांहीं लक्षणें आढळतात. त्यांच्या संग्रहीं परंपरागत व स्वतः रचलेलीं अशीं हजारों परणें होतीं व ती मोठी बिकट (पेंचयुक्त) होतीं. त्यांपैकीं कांहींतर ४०, ७५, १२५, १५०, इतक्या आवर्तनांचीं आहेत. धडन्न, तडन्न, धेत्धेत्, धित्लांग्, क्रत्धेत्, धुमकिट, धिटधिट, गद्दिगदिन, धिटतक, किडनक, नगधेत्त्, किडन्नधिंता, क्रतिंधत्ता, धेत्ता, तक्ड्धांन, तड्धा, थुंगातक्का, अशा कडक बोलांचें प्राचुर्य आहे. उखाडपछाड, मेघडंबर, घटाटोप, इंद्रघन, बूंदपरन, तडित्परन, तांडवपरन अशा नांवांचीं म्हणजे त्या नांवांनीं वर्णितां येतील अशीं तीं परणें आहेत.

दुसऱ्या एका मृदंगाचार्यांच्या बाजाचीं कांहीं लक्षणें पुढीलप्रमाणें : यांचाहि संग्रह अफाट व पेंचयुक्त होता, आणि मात्रांमात्रांमधील लयांगांचे भाग चोख वर्तविले गेले पाहिजेत असा त्यांचा विशेष कटाक्ष असे; विद्वत्ताप्रदर्शन त्या मार्गानें करणें ते अधिक उचित मानीत. दहाबारा आवृत्त्यांमध्यें त्यांचीं परणें आटोपत. कांहीं फार थोडीं परणें २०, ४० आवृत्त्यांचीं आहेत, कोणत्याहि लयांत बोल घुमारेदार, स्पष्ट आणि तंतोतंत निघालाच पाहिजे यावर त्यांचें लक्ष असे, व म्हणून कीं काय, परणांमध्यें किटतक, तिरकिटतक, ताधिडनग, नाकिटतगन, धातिक्धान, किटथुं, नगतिरकिटतक अशा प्रकारच्या बोलांचे आधिक्य आहे.

विद्यापारंगततेमध्यें दोघे आचार्य फारसे न्यूनाधिक नसावेत. वरीलपैकीं पहिला बाज अतिद्रुत लयांतहि फार खुलेल पण ठायलयांत आकर्षक होणार नाहीं हें उघड आहे, त्याचप्रमाणें दुसरा बाज ठायपासून साधारण द्रुतलयापर्यंत खुलेल हेंहि स्पष्ट आहे. कारण १५० पर्यंत आवर्तनें लयभागांसह दाखवावयाचीं तर एकूण वेळ फारफार दीर्घ करून चालणार नाहीं.

पहिला बाज कुदौसिंगांचा व दुसरा नाना पानशांचा, असा वाक्प्रचार आहे.

महाराष्ट्रांत ' नानांचा बाज 'च प्रचलित आहे. परंतु त्याशिवाय अज्ञात म्हणतां येईल इतक्या जुन्या परंपरेचा बाज गांवगन्ना आहे, त्याला ' भजनी ' बाज म्हणतां येईल; आणि त्याची अभिवृद्धि यात्रास्थळीं, विशेषतः पंढरपुरकडे, अधिक झालेली आहे. कमी मात्रांचीं–धुमाळी झपताल, येथपर्यंतचीं–आवर्तनें, घुमारेदार ठेका, आणि अतिशय सखोल आडलय–परंतु तो बहुतांशीं चतस्र अंगानेंच केलेला, विषममात्रिक (७, ११, १३, १५) ठेक्यांचा अभाव, हीं त्या बाजाचीं मुख्य लक्षणें सांगतां येतील. भजनी मंडळींत गुणीगंधर्व असंख्य झाले व आहेत, नायक फारच थोडे; कारण हा खराखुरा ' लोकरचित ' बाज आहे.

हे तिन्ही बाज निःसंशय वेगवेगळे आहेत. परंतु या व अशा वर्णनावरून स्फूर्ति घेऊन कोणी वाजवूं म्हणेल तर तो केवळ ' ढंग ' होईल. तो ' बाज ' असा तेव्हांच नकलतां येईल कीं अशा वर्णनांतून जो इषारा होतो तो, लयांगांचें ज्ञान, हातांचें वळण, श्रवणानुभव–विचार यांत संपन्न असलेल्यानें बरोबर हेरला व त्या इषाऱ्यानुसार विचारानें तसा व्यवहार केला तरच.

असें जो करूं शकेल त्याच्या हातून जाणतांअजाणतां विविध बाजांमधील एकमेकांशीं जुळणारे जे प्रकार सांपडतील त्यांनां कांहीं डूब दिली जाऊन कांहीं नवी भर पडून, त्यांचा एकजीव होऊन, कांहीं नवाच बाज तयार होऊं शकेल. अथवा जुन्याच बाजाला केवळ वेगळ्या

ढंगानें तो नटवूं शकेल—नव्या बाजाचा फक्त आभास उत्पन्न करूं शकेल. या रीतिनें वैविध्यप्रकार वाढीस लागत असावे. आणि याच रीतिनें अडाण्यांच्या हातून बाजांची विकृति होऊन तिच्या परंपरेमध्यें मूळचे बाज भ्रष्ट, कधीं नामशेषहि होत असतील. हा एक तर्क आहे.

या तर्काच्या अनुषंगानें, व कदाचित् पुष्टिदायक असा, मुद्दा हा कीं वर जो 'भजनी बाज' म्हणून उल्लेखिला त्याच्याशीं मिळतेजुळते बाज सर्व भारतांत पूर्वीपासून आहेत. पंजाब, संयुक्तप्रांत, गुजरात-काठियावाड, राजस्थान, बंगाल-बिहार यांमधील भजनादिकांचे, 'नवटंकी' सारख्या हलक्याफुलक्या प्रकाराचें, लग्नकार्यांत वगैरे होणारें, वगैरे गायनवादन ज्यांनीं भरपेट ऐकलें असेल त्यांनां हा मुद्दा पटेल. त्यांतील साथ ढोलक वगैरे वाद्यांची जरी असली तरी त्या वाद्यांमुळें फक्त ढंग वेगळा होतो. बाज असा समानच रहातो. आणि त्या बाजांत या पुस्तकांत दिलेलीं लयताललक्षणें संपूर्ण दिसतात; कोणाकरवीं कांहीं कमीअधिक एवढाच फरक.

कारण सारें संगीत हें मुळांत 'लौकिक' लोकसंगीत, असेंच असणार. त्यांत तऱ्हातऱ्हा होऊन विकास झाला कीं आपोआप एक परंपरा, एक सुसूत्र घाटणी बनणार; आणि त्या परंपरेचाच तर्कशुद्ध क्रियाक्षम विचार करतांकरतां 'शास्त्र' असें बनणार. हें शास्त्र ज्यांनां माहीत झालें ते त्याला आदरून आपल्या पुढील विकासाला धोरणदृष्टि देणार, आणि त्यांच्या त्या मार्गानें होणाऱ्या वर्तावाचश अनुकरणाच्या प्रवृत्तिनें 'लोकसंगीतां'तहि पुन्हां भर पडणार. असा हा वाढता चक्रक्रम सांगतां येईल.

आपल्याकडे हा चक्रक्रम अतिप्राचीन आहे आणि म्हणून पायाभूत शास्त्र तें चौबाजूंनीं पक्कें झालेलें आहे. त्यांत कालपरत्वें आतां जे फरक होतील ते मूलभूत स्वरूपाचे असे होण्याला विशेष जागा नाहीं.

परंतु या शास्त्राची जाणीव गेली तर तेंच तेंच पुन्हां 'नवें' समजून उत्पन्न केलें जाईल, आणि प्राचीनांच्या 'चुका' म्हणजे कालान्तरानें त्याज्य ठरलेले अर्थ पुनरावृत्त होतील. म्हणून शास्त्र हें सांगत राहिलें पाहिजे, परंपरा दाखवीत राहिलें पाहिजे.

तशी परंपरा पखवाजासंबंधींची दाखविली. परंतु त्यांत व्यक्तिमाहात्म्य ठेविलें नाहीं हें ध्यानांत घ्यावें.

तबल्याची परंपरा, तबल्याचे वेगवेगळे प्रचलित बाज, याचें तपशीलवार वर्णन कोणत्याहि चांगल्या नोटेशन् पुस्तकांत उत्तम तऱ्हेनें सांपडेल. गेल्या पांचसात वर्षांमध्यें झालेलीं पुस्तकें या बाबतींत दक्ष आहेत. तेव्हां तो भाग द्विरुक्त करण्यामध्यें स्वारस्य नाहीं. त्याचा कांहीं परामर्ष पुढें घ्यावयाचा आहे. तूर्त एवढेंच लक्षांत घ्यावें कीं हे तबल्याचे बाज, 'घराणीं' या नांवानें ओळखले जातात, आणि या वेगवेगळ्या घराण्यांचीं जीं नांवें आहेत तीं व्यक्तींचीं नव्हेत तर गांवांचीं आहेत. ही एक विचित्र, तर्कहीन भाषा आहे; ती तशी कां व कशामुळें याचें विवेचन पुढील भागांत करूं.

हे तबल्याचे बाज वेगवेगळे कसे व एकमेकांपासून किती किती प्रमाणांत वेगळे, याचा

विवेक, वाचक आतां करूं शकतीलच. त्याकामीं लागणारा मालमसाला नोटेशन् पुस्तकांत असतोच आणि येथेंहि कांहीं प्रमाणांत आलेला आहे.

येवढें मान्य केलेंच पाहिजे कीं संगीताच्या इतर अंगांपेक्षां तबल्याचें शिक्षण आजतागायत जें दिलें घेतलें जात आहे तें बहुतांशीं निष्ठेनें, परंपरेची जाणीव इमानानें राखून, मेहनत करून, असेंच आहे. याला अपवाद आहेत व असणारच, परंतु मुख्य तो प्रकार समाधानकारक आहे.

तरीहि, तालशास्त्र हें टाळीवर म्हणजे तुटक नादांवर आधारित आहे ही कल्पना घर करून राहिली आहे आणि त्यामुळें क्रियेंत नव्हे तर तिच्या मागच्या विचारांत आजकाल विकृति झालेली आहे. हें हल्लींच्या पिढींतील केवळ श्रोत्यांमध्येंच नव्हे तर तालवादकांमध्येंहि दिसतें. या पुस्तकांत ही तक्रार वारंवार मांडलीच आहे.

त्यांच्या तालवादनांत असेंहि आढळतें कीं चतस्र लयांगांवरच भरपूर मेहनत केलेली आहे; इतकी कीं तिस्र–खंड–मिश्र–संकीर्ण ठेके वर्तवितांनाहि अंगभाग चतस्रच केले जातात.

‘नवी रचना’ करणाऱ्यांमध्यें अपूर्णांक मात्रासंख्यांचे ठेके–जसे ७॥, १०। वगैरे मात्रांचे ठेके–बांधणाऱ्यांची संख्या वाढत आहे. अशा ठेक्यांनां अशास्त्रीय मानणारांचा वर्गहि फार मोठा आहे. त्याबाबत ऊहापोह ‘तालविवेक’ करूं.

त्याच भागांत, स्वतंत्र वाद्यवादन आणि साथसंगत यांमधील भेदाचा विचार करावा लागेल.

तालवाद्यें, ठेके आणि तालव्यवहार अशा येथपर्यंतच्या भागांत, ‘आज आपण कोठें आहों?’ तें दाखविण्याचा प्रयत्न केला. कोठून आलों, म्हणजे परंपरा काय, याचा विचार आतां करूं. त्या विचारांत ज्याला दाक्षिणात्य किंवा कर्नाटकी पद्धति म्हणतात तिचा कांहीं परामर्ष घ्यावाच लागेल.

या सर्व क्रियात्मक, ‘करण,’ भागांत कांहीं कूटप्रश्न उद्भवतात. जर विस्तारांत, पलट्यांत, खालीभरीचा फरक होतो, खालीच्या जागीं ‘धा’ हि वाजूं शकतो, तर तालजाति ती काय राहिली? जर एकेका आवर्तनाच्या अनेकपट आवृत्त्यांनंतरच अवसान येतें, तर ठेका या कल्पनेचा अर्थ काय राहिला? अशा प्रकारांचे ते प्रश्न आहेत. त्यांचा ऊहापोह ‘तालविवेकां’ त करूं. पण आधीं परंपरेचा मागोवा घेतला पाहिजे.

१६. परंपरा आणि द्राविड तालपद्धति.

'परंपरा' हा एक विस्तृत विषय आहे आणि त्याच्यांत अनेक भाग आहेत, प्रत्येक भाग मोठा आहे व निश्चित पुरावा फारसा उपलब्ध नाहीं. आपण फक्त तालपद्धतिची परंपरा पाहणार आहोंत आणि जेवढ्यापुरतीं स्पष्ट विधानें आणि नेमका तर्क करितां येतो तेवढाच आधारयुक्त असलेला भाग उचलणार आहोंत.

'द्राविड' हा शब्द निवडण्याला कारणें आहेत. 'दाक्षिणात्य' म्हणावें तर विंध्य पर्वताच्या दक्षिणेकडचा सर्वच भरतखंडभाग दाक्षिणात्य आहे, त्यांत महाराष्ट्रहि येतो. 'कर्नाटक' म्हणावें तर इतिहासानुसार पूर्वीच्या कर्नाटकाच्या सीमा फार विस्तृत होत्या आणि त्या आज निश्चित ठरत नाहींत. तंजाऊर हें हिंदुस्तानाच्या दक्षिण टोंकाला पूर्वेकडे जें एक 'अधोमुख शिंग' दिसतें त्या बाजूला आहे, तें कर्नाटकच; आणि कृष्णातुंगभद्रा दोआब हाहि कर्नाटकच; आजच्या महाराष्ट्राचा कांहीं भाग कर्नाटकांतच पूर्वी असे; १७६१ च्या सुमारास मुघल साम्राज्याचे जे सुभे त्यांतील विजापुर सुभ्यांत पुणें जिल्हा होता. आंध्र-महाराष्ट्र-कोंकण-विदर्भ-कर्नाटक यांची राजकीय व सांस्कृतिक सरमिसळ दोन हजार वर्षांची तरी कमीतकमी आहे. शिवाय, 'कर्नाटकसंगीत' हा शब्द प्रथम आढळतो तो भूलोकमल्ल सोमेश्वर चालुक्य (१११६-११२७) याच्या अभिलषितार्थचिंतामणि उर्फ मानसोल्लास या ग्रंथांत, आणि हा राजा महाराष्ट्रीय-कर्नाटकी मानितात. महाराष्ट्रांतील आजची तालपद्धतित्या 'द्राविड' भागांतील तालपद्धतिहून वेगळी व इतर हिंदुस्तानांतील तालपद्धतिप्रमाणेंच आहे असें म्हणतात. म्हणून दाक्षिणात्य किंवा कर्नाटक यांपेक्षां द्राविड शब्द अधिक युक्त वाटतो. ही द्राविडतालपद्धति वेगळी आहे इतकेंच नव्हे तर तिचें शास्त्रहि वेगळें आहे असें मानितात. म्हणून तिच्याकडे नजर टाकणें भाग आहे.

अनेक विचारभाग येथें एकत्र गुंफावयाचे आहेत. म्हणून द्राविड तालपद्धतिकडे नजर टाकूं, तिची परंपरा काय सांगितली जाते ती पाहूं. नंतर ऊर्वरित हिंदुस्तानांतील तालपरंपरा काय व कशी तें पाहूं. आणि साम्यभेद कोणते ते तपासूं.

आजचीं प्रमुख प्रगत द्राविड तालवाद्यें निदान सुमारें ८००-१००० वर्षांपासून आहेत. ती म्हणजे मृदंगम्, घटम्, कंजीरा (खंजिरी), तविल (ढोलकी), आणि करताल. करतालाच्या नादाला अनुरणन नाहीं, घटम्च्या नादाला अतिशय कमी, आणि द्राविड कंजीरा व मृदंगम् यांच्या नादाला घुमारा फारच थोडा व आंसहि कमी. म्हणून दीर्घ अखंड नादाचीं स्वरांगें त्यांत विशेष नाहींत. द्राविड भाषा व्यंजनप्रचुर आहेत, त्यांमध्यें दीर्घ अकारादि स्वराक्षरें कमी वापरिलीं जातात, हें बंगाली, बिहारी, व्रज-अवधी-भोजपुरी-मैथिली वगैरेंच्या तुलनेनें जाणवतें. परिणामीं, द्राविडांचा जो विलंबित लय तो एकतर 'आपल्या' विलंबिताहून शीघ्र भासतो अथवा त्यांतील मात्रा नामक मूलप्रमाणाचे अंगभाग अक्षरांच्या उच्चारांनीं स्पष्ट व्यक्त होतात. परंतु द्राविड

लयतालपरिभाषा मात्र आपल्या आजच्या प्रघाताप्रमाणें भोंगळ झालेली नाहीं, तिच्यांत स्पष्टपणा बराच टिकून राहिलेला आहे. म्हणून द्राविडांची द्रुतलघूंबद्दलची दृष्टि वेगळी भासते. (तत्त्वतः ती तशी नाहीं हें पुढें दाखवूं). ऱ्हस्वत्वामुळें उच्चार तुटकसे भासतात आणि म्हणून हस्तक्रिया आणि उच्चार यांचा मेळ स्पष्ट दिसून येतो.

ऱ्हस्व उच्चार अथवा आघात अणुद्रुत मोजतो. दोन अणुद्रुतांचा एक द्रुत, तो दर्शविण्यासाठीं दीर्घोच्चार जरी केला तरी माप 'ऱ्हस्वोच्चार आणि तेवढाच पुढें विराम,' अथवा 'हस्ताघात व सशब्द–निःशब्द क्रिया,' असें करितात. लघु म्हणजे दोन द्रुत हें प्रमाण मात्र कायम नाहीं ! लघुची हस्तक्रिया म्हणजे 'ऱ्हस्व हस्ताघात आणि त्यापुढें एकाहून अनेक निःशब्द क्रिया.' लघुचें उच्चारणहि त्यानुसारच करावयाचें. (परिणामीं, द्राविड संगीतांत दीर्घ मींड, संथ आकार वगैरे फारसे दिसत नाहींत). अशा प्रकारें लघुचे वेगवेगळे प्रकार होतात. ते तिस्र, चतस्र, खंड, मिश्र व संकीर्ण लघु.

तिस्रलघु = ऱ्हस्व हस्ताघात + दोन विराम = तीन अंगें
चतस्रलघु = ऱ्हस्व हस्ताघात + तीन विराम = चार अंगें
खंडलघु = ऱ्हस्व हस्ताघात + चार विराम = पांच अंगें
मिश्रलघु = ऱ्हस्व हस्ताघात + सहा विराम = सात अंगें
संकीर्णलघु = ऱ्हस्व हस्ताघात + आठ विराम = नऊ अंगें

चार ऱ्हस्वाक्षरें उच्चारण्यास लागणारा एकूण काळ ती एक मात्रा, व तेंच कालमान चार निमेष. लघुची मात्रा एक असें साधारण प्रमाण. अर्थात् साधारणतः तिस्रलघु $\frac{3}{4}$ (पाऊण) मात्रेचा, चतस्र-लघु एकमात्रेचा, खंडलघु $\frac{5}{4}$ (सवा) मात्रेचा, मिश्रलघु $\frac{7}{4}$ (पावणेदोन) मात्रांचा आणि संकीर्णलघु $\frac{9}{4}$ (सवादोन) मात्रांचा. अर्थात् लघुप्रमाण हें चतस्र असलें तर द्रुत हा २ अक्षरांचा होतो आणि अणुद्रुत एक अक्षराचा. त्याच अंगप्रमाणकोष्टकानुसार गुरु = दोन चतस्र लघु = ८ अक्षरें, प्लुत = तीन चतस्रलघु = १२ अक्षरें आणि काकपद = चार चतस्रलघु = १६ अक्षरें होतात, आणि जेवढ्या मात्रा तेवढींच ऱ्हस्वाक्षरेंहि, असें छंदानुसार स्वरांग हें व्यवहारांत उच्चारानें पाळावयाचेंच, म्हणून द्राविड पद्धतिच्या तालांत अक्षर–मात्रासंख्या भरपूर भासते आणि जलद उच्चारांची मालिका असें स्वरूप कानांनां वाटतें; स्वरांगांमध्यें अक्षरोच्चार, मुरक्या, कंप, गिटकडी हीं गमकें अधिकतर येतात.

लघु = १ मात्रा = ४ ऱ्हस्वाक्षरें, आणि १ अक्षर = १ मात्रा = $\frac{1}{4}$ लघु म्हणजेच लघु = ४ मात्रा, हीं दोन वेगळीं प्रमाणें अनुक्रमें तालांग व स्वरांग–दृष्टिनें केलेलीं आहेत. हें या पुस्तकांत पूर्वी आलेंच आहे.

तालवर्णन लघुगुरुद्रुतांच्याच भाषेंत, आणि लघुचे पांच प्रकार. म्हणून प्रत्येक ताल हाहि पांच प्रकारांचा होतो. त्या तालजाति. लघु जसा तिस्र-चतस्र–खंड–मिश्र–संकीर्ण धरला जाईल तसा एकच नांव असलेला ताल हाहि तिस्र-चतस्र–खंड-मिश्र–संकीर्ण अशा जातिचा होईल.

मुख्य ताल सात मानितात. त्यांनां सप्तसूडताल असें जुनें नांव आहे. ते ताल एकताल, रूपकताल, त्रिपुटताल, झंपताल, मठ्यताल, अट्टताल व ध्रुवताल हे होत.

एकताल = एक लघु	(चतस्रलयांत चार अक्षरमात्रा)
रूपकताल = द्रुत + लघु.	(,, सहा ,,)
त्रिपुटताल = लघु + द्रुत + द्रुत.	(,, आठ ,,)
झंपताल = लघु + अणुद्रुत + द्रुत.	(,, सात ,,)
मठ्यताल = लघु + द्रुत + लघु.	(,, दहा ,,)
अट्टताल = लघु + लघु + द्रुत + द्रुत.	(,, बारा ,,)
ध्रुवताल = लघु + द्रुत + लघु + लघु.	(,, चौदा ,,)

यांत प्रत्येकीं लघु पांच प्रकारचा, म्हणून एकूण ७ × ५ = ३५ 'सप्तसूडजातिताल' होतात. त्यांनां पस्तीस वेगवेगळीं नांवेंहि दिलेलीं आहेत. तें कोष्टकरूपानें मांडूं. कोष्टकांतील मात्रासंख्या ही चतस्र अंगमानाची अक्षरसंख्या होय. कोष्टकांत लघु = ल, द्रुत = द, अणुद्रुत म्हणजे विराम = व हे संक्षेप वापरिले आहेत.

१) एकतालप्रकार पांच —

तिस्र एक (सुधाताल) = ल = ३.
चतस्र एक (मनताल) = ल = ४.
खंड एक (रतताल) = ल = ५.
मिश्र एक (रागताल) = ल = ७.
संकीर्ण एक (वसुताल) = ल = ९.

२) रूपकतालप्रकार पांच–

तिस्र रूपक (चक्रताल) = दल = २ + ३ = ५
चतस्र रूपक (पट्टीताल) = दल = २ + ४ = ६
खंड रूपक (राजताल) = दल = २ + ५ = ७
मिश्र रूपक (कुलताल) = दल = २ + ७ = ९
संकीर्ण रूपक (बिंदुताल) = दल = २ + ९ = ११

३) त्रिपुटतालप्रकार पांच–

तिस्र त्रिपुट (शंखताल) = लदद = ३ + २ + २ = ७
चतस्र त्रिपुट (आदिताल) = लदद = ४ + २ + २ = ८
खंड त्रिपुट (दुष्करताल) = लदद = ५ + २ + २ = ९
मिश्र त्रिपुट (लीलाताल) = लदद = ७ + २ + २ = ११
संकीर्ण त्रिपुट (भोगताल) = लदद = ९ + २ + २ = १३

४) झंपतालप्रकार पांच–

तिस्र झंप (कदंबताल) = लवद = ३ + १ + २ = ६
चतस्र झंप (मधुरताल) = लवद = ४ + १ + २ = ७
खंड झंप (चणताल)* = लवद = ५ + १ + २ = ८
मिश्र झंप (सुरताल) = लवद = ७ + १ + २ = १०
संकीर्ण झंप (करताल) = लवद = ९ + १ + २ = १२

५) मठ्यतालप्रकार पांच–

तिस्र मठ्य (सारताल) = लदद = ३ + २ + ३ = ८
चतस्र मठ्य (सामताल) = लदद = ४ + २ + ४ = १०
खंड मठ्य (उदयताल) = लदद = ५ + २ + ५ = १२
मिश्र मठ्य (उदीर्णताल) = लदद = ७ + २ + ७ = १६
संकीर्ण मठ्य (रवताल) = लदद = ९ + २ + ९ = २०

६) अट्टतालप्रकार पांच–

तिस्र अट्ट (गुप्तताल) = ललदद = ३ + ३ + २ + २ = १०
चतस्र अट्ट (लेखाताल) = ललदद = ४ + ४ + २ + ४ = १२
खंड अट्ट (विदलताल) = ललदद = ५ + ५ + २ + २ = १४
मिश्र अट्ट (लयताल) = ललदद = ७ + ७ + २ + २ = १८
संकीर्ण अट्ट (धीरताल) = ललदद = ९ + ९ + २ + २ = २२

७) ध्रुवतालप्रकार पांच –

तिस्र ध्रुव (मणिताल) = लदलल = ३ ÷ २ + ३ + ३ = ११
चतस्र ध्रुव (श्रीकरताल) = लदलल = ४ + २ + ४ + ४ = १४
खंड ध्रुव (प्रमाणताल) = लदलल = ५ + २ +· ५ + ५ = १७
मिश्र ध्रुव (पूर्णताल) = लदलल = ७ + २ + ७ + ७ = २३
संकीर्ण ध्रुव (भुवनताल) = लदलल = ९ + २ + ९ + ९ = २९

आतां, या ३५ ‘सप्तसूडजातितालां’ पैकीं प्रत्येकाची ‘गति’ वेगवेगळी करितां येते. ती अशी कीं, वर जीं अंगें लिहून दाखविलीं, त्या प्रत्येक अंगाची ‘गति’ तिस्र, चतस्र, मिश्र, खंड, संकीर्ण यांपैकीं एकादी करावयाची. उदाहरणार्थ, वर पहिलाच दिलेला ताल आहे तिस्र एकताल म्हणजे सुधाताल. त्याचें अंग फक्त एक लघु. तें तिस्रगति करावयाचें म्हणजे तीनवार, ललल असें, घ्यावयाचें; मात्रा ३ + ३ + ३ = ९ होतील. तोच ताल चतस्रगतिचा म्हणजे

* चण म्हणजे प्रख्यात. संस्कृत शब्द.

ललल, मात्रा ३ + ३ + ३ + ३ = १२; खंडगतिचा म्हणजे लललल, मात्रा ३ + ३ + ३ + ३ + ३ = १५, मिश्रगतिनें मात्रा ३ + ३ + ३ + ३ + ३ + ३ + ३ = २१, व संकीर्णगतिनें २७ मात्रा.

दोनच उदाहरणें पुरेत.

चतस्र त्रिपुट खंडगति = ५ वेळां ल + ५ वेळां द + ५ वेळां द = ६० मात्रा;

संकीर्ण ध्रुव मिश्रगति = ७ वेळां ल + ७ वेळां द + ७ वेळां ल + ७ वेळां ल

= ६३ + १४ + ६३ + ६३ = २०३ मात्रा.

(चतस्र जातिमध्यें ल = ४ मात्रा, संकीर्णमध्यें ल = ९ मात्रा, म्हणून).

अशा प्रकारें ७ × ५ = ३५ तालांचे ३५ × ५ = १७५ ‘ सप्तसूडजातिगतिताल ’ बनतात.

ही ‘ सप्तसूडादि ’ व्यवस्था मोठी तर्कयुक्त वाटते खरी, पण तिच्यांत एक विसंगति भासते. तिस्र - चतस्र वगैरे जाति असेल तिच्यानुसार लघु ३, ४ वगैरे मात्रांचा आणि खंड– मिश्र वगैरे गति असेल तिच्यानुसार तो तो लघु ५, ७ वगैरे वेळां आवृत्त करावयाचा, हें ठीक आहे; परंतु जसा लघु तसाच द्रुत व अणुद्रुत वेगवेगळा होत नाहीं, लघुच्या मात्रा ७ (मिश्रलघु) तर द्रुतच्या $\frac{७}{२}$ म्हणजे साडेतीन व अणुद्रुताच्या $\frac{७}{४}$ म्हणजे पावणेदोन होत नाहींत, द्रुत व अणु यांची जाति तिस्र–खंड–संकीर्ण - मिश्र अशी वेगवेगळी होत नाहीं !

हें कसें, या शंकेचा परिहार असा. या तालांग–पद्धतिमध्यें २ अणुद्रुत = १ द्रुत व २ द्रुत = १ लघु हीं प्रमाणें फक्त चतस्रजातिमध्येंच लागू होतात. कारण लघुची व्याख्या ‘ द्रुताच्या दुप्पट ’ अशी नाहीं. ही पद्धति ऱ्हस्वाघात, ऱ्हस्वोच्चार, यांवर आधारिलेली आहे. ऱ्हस्वोच्चारकाल किंवा आघात तो अणुद्रुत, द्रुत म्हणजे तो आघात अधिक तेवढाच काळपर्यंत विराम. या द्रुतापुढें एक, दोन, तीन असे ऱ्हस्वकाळ विराम ठेवून अनुक्रमें तिस्र, चतस्र, खंड असे ‘ लघु ’ बनतात. म्हणजे संकीर्णलघु = (ऱ्हस्वकालाघात व त्यापुढचा एक विराम हा एक द्रुत, व त्याच्यापुढें ७ ऱ्हस्वकालविराम) इतका काळ होतो व त्याच्या मात्रा नऊ. अर्थात् या पद्धतिमध्यें लघुविराम हा तिस्रलघु + १ मात्रा = ४ मात्रा, चतस्रलघु + १ विराम = ५ मात्रा, असा वेगवेगळा होईल व त्याचप्रमाणें इतर लयांगांचेंहि.

परंतु हा न्याय गतिला लागू नाहीं. द्रुतच्या मात्रा नेहमींच दोन खऱ्या, परंतु त्या तिस्र, चतस्र अशा गतिनें जाऊं शकतात. याचा अर्थ एवढाच कीं त्या तीनवार, चारवार वगैरे आवृत्त होऊं शकतात, द्रुत हाच तीन, चार वेळां पुन्हां घेतला जातो.

जेथें अणुद्रुत–द्रुत–लघु–गुरु–प्लुत इत्यादि परस्परप्रमाणें १ : २ : ४ : ८ : १२ हीं अबाधित रहातील तेथें लघु हा तिस्र–चतस्र–खंड अशा वेगवेगळ्या जातींचा केला तर परस्पर-प्रमाणांनुसार द्रुतप्लुत वगैरेंच्याहि मात्रा वेगवेगळ्या जातींच्या होतील. पण तें अफाट विस्ताराचें होतें, म्हणून चतस्रलय कायम करून, १ : २ : ४ : ८ : १२ हीं परस्परप्रमाणें अबाधित ठेवून,

इतर ताल बहुधां वर्तविले जातात. ते १०८ आहेत. त्यांत चच्चत्पुट–चाचपुट-षट्पितापुत्रक-संपक्वेष्टाक–उद्घट्ट हेहि आहेत ! इतर तालांपैकीं विशेष प्रसिद्ध ताल ते—

आदिताल, एक लघु, मात्रा ४. म्हणजे अक्षरें चार व त्यांना एक लघु म्हणावयाचें.
श्रीरंगताल, ललगलप, मात्रा ३२.
वर्णभिन्नताल, ददलग, मात्रा १६.
प्रतिताल, लदद, मात्रा ८.
मठ्यताल, ललगलललल, मात्रा ३२.
एकताल, एक द्रुत, मात्रा २.
अटताल, लददल, मात्रा १२.
अभंगताल, लप, मात्रा १६. (प = प्लुत).
झंपताल, दद्वल, मात्रा ९.
यतिताल, गलल, मात्रा १६.
षट्‌ताल, दददददद, मात्रा १२.
झंपताल, दवदवल, मात्रा १०. (दुसरा प्रकार).
मण्ठताल, ललगलवलवलवलव, मात्रा ३६.

हे ताल विशेष वापरिले जातात. यादी वाढविण्याची गरज नाहीं. या १०८ तालांपैकीं बहुतेक ताल संगीतरत्नाकरांतील पांचव्या तालाध्यायामध्यें जी १२० देशी तालांची यादी आहे, तिच्यापैकींच आहेत.

हे १०८ तालहि पंचजाति–पंचगति भेदाचे करून प्रत्येक तालाचे ५ × ५ = २५ भेद होतील आणि तालसंख्या १०८ × २५ = २७०० होईल; पण तसा प्रघात नाहीं.

याला एक अपवाद आहे. तो म्हणजे अतिप्रसिद्ध ‘चापुताल’. केवळ ‘चापु’ अथवा चतस्र चापुताल आढळत नाहीं. नुसतेंच ‘चापुताल’ नांव सात मात्रांचा ताल दर्शवितें. या सर्व चापुतालांत खंड किंवा अंगें फक्त दोनच दिसतात, आणि एकूण मात्रा ३, ५, ७ कीं ९ याबरून तो चापु तिस्र, खंड, मिश्र कीं संकीर्ण हें ठरतें.

तिस्रचापु = १ + २ = ३ मात्रा. खंडचापु = २ + ३ = ५ मात्रा. मिश्रचापु अथवा ‘चापु’ = ३ + ४ = ७ मात्रा. संकीर्णचापु ४ ५ = ९ मात्रा. हें सप्तसूडादि पंचजाति–पंचगतिभेद–तालांच्या सुव्यवस्थेंत बसत नाहीं, हें स्पष्ट आहे. परंतु ‘चापुतालम्’ अत्यंत लोकप्रिय आहे हें खरें. केवढें आवर्तन अधिक लोकप्रिय होतें, याचा विचार आपण पूर्वींच केला आहे.

प्रत्येक तालाचा ‘विलोम’ होतो, म्हणजे त्याचीं अंगें वेगळ्या क्रमानें घेतलीं जातात. जसें ३ + ४ = ७ हा चापु आणि ४ + ३ = ७ हा विलोम चापु.

ही झाली तालशास्त्रविचक्षणा. प्रत्यक्ष वर्तावामध्यें अक्षरें वापरिलीं जाणार, गीतांत भाषेंतील अक्षरें आणि वादनांत वर्ण. द्राविडांमध्यें स्वराक्षरेंहि अ – अऽ, आ – आऽ अशीं

कमीअधिक ऱ्हस्वत्वाचीं आहेत आणि क, ख, ग, यांमधील भेद स्पष्ट उमटत नाहीं. भाषेंत व्यंजनें आधिक्यानें, म्हणून द्रुतलयाचा भास अधिक होतो, दीर्घ आकारयुक्त तानाहि कंपित दर्शविल्या जातात. अनुकरणानें कीं काय, तालवाद्यांचीं पाटाक्षरेंहि दीर्घ घुमाऱ्याचीं नाहींत व त्यांमध्यें मनगटाचा हुंकार नाहीं, घोष आहे. सर्व पाटाक्षरें एकेका मात्रेचीं अशीं प्रत्येकीं गणिलीं जातात.

एकमात्रेचीं पाटाक्षरें; त(ता), ट(टा), धि, कि, न्न (न्ना), तोम्, झ, न्नु, नोम्, क, रा, रि, झम्, द्रु वगैरे. दोन मात्रांचे बोल; तक, टक, टकि, तझम्, तरि, तकुम् (टकुम्), तन, तरुम्, किट, किन्न, झन्नु, धिमि, धिन, धिर, हन, नक वगैरे. – ध आणि द, त आणि ट, असा भेद फारसा मानीत नाहींत. – तीन मात्रांचे बोल; तकिट, तधिमि, तधर, तधरि, तधन्न, तनन, तरित, धिरन, झनुट वगैरे. अशा प्रकारें लघुगुरुद्रुतप्लुतादि दाखविले जातात. अमुक इतक्या मात्रांचा विराम म्हणजे स्तब्धता हें अर्थात् आहेच.

परिणामीं, द्रविडांचा लयविचार-लयवर्तीव हा अतिशय स्पष्ट व फारच रंजक होतो. 'अमुक गायक केवळ सुरांचें गाणें गातो, 'म्हणून' त्याचा ताल स्पष्ट नाहीं, आणि अमुक गायक अतिशय तालबद्धतेनें गातो,' अशी आपल्याकडे जी भाषा ऐकूं येते ती उत्पन्न होण्याला द्राविड-पद्धतिमध्यें वांवच नाहीं, कारण त्यांचीं स्वरांगेंहि सलग-अलग अशीं सुस्पष्ट व ऱ्हस्व आहेत.

अर्थात् 'यति' ही द्रविडांमध्यें आजहि जाहीर आहे, आपल्याप्रमाणें विस्मृत झालेली नाहीं. उदाहरणार्थ —

॥ धिमिटकझनु ताधिन्गिन्तोम् तकधिगु तधन टक ॥ या ६–५–४–३–२ मात्रा म्हणजे ही गोपुच्छा यति;

॥ झनु तझनु तकझनु किटतकझनु तकिटतकझनु ॥ या २–३–४–६–७ मात्रा म्हणजे ही स्रोतोवहा यति,

॥ किनतोम् धिन्गिनतोम् तधिन्गिनतोम् तकतधिन्गिनतोम् तधिन्गिनतोम् धिन्गिनतोम् किनतोम् ॥ या ३–४–५–७–५–४–३ मात्रा म्हणजे ही मृदंगायति,

॥ तकझनु तकिट तक तकिट तकझनु ॥ या ४–३–२–३–४ मात्रा म्हणजे ही पिपीलिका यति, जिला द्राविडांत 'डमरु यति' म्हणतात,

हें स्पष्ट आहे व सर्वांच्या जाणीवेंत आहे. आपल्याकडे यतिप्रकार असूनहि ते जाणीवेंत राहिले नाहींत. आपल्याकडे हे प्रकार त्रिपल्ली–चौपल्लींचे मानले जातील.

अशा प्रकारचे यतिप्रकारांचे प्रस्तार द्राविड तालवादनांत केले जातात व वादनविस्तार होतो.

विराम म्हणजे स्तब्धता ही द्राविड तालवादनांत आपल्याहून अधिक वापरिली जाते, आणि तिच्यामुळें वादनांत ज्याला 'आडलय' असें आज आपल्याकडे स्थूलमानानें म्हणतात तो रंजक विषम प्रकार सहज उत्पन्न होतो.

उदाहरणार्थ, आठ लघूंचा ताल मानूं व लघु चतस्र ठेवूं, म्हणजे एकेका लघुमध्यें मात्रा चार. एकूण ४×८ = ३२ मात्रा. प्रत्येक मात्रेला एकेक पाटाक्षर. असे ३, ४, ५, ७ मात्रांचे तकिट, तकधिमि, तकतकिट, तकधिमितकिट असे अनुक्रमें 'बोल' टाकूं. आधीं मूळ ताल ॥ तकधिमि । तकधिमि । तकधिमि । तकधिमि । तकधिमि । तकधिमि । तकधिमि । तकधिमि ॥ असा आहे. विराम घेऊन, ३, ५, ७ मात्रांच्या बोलांनीं, हें पुढीलप्रमाणें होईल.

॥ ... तकि । टतकिट । तकिटत । किटतकि । टतकिट । तकिटत । किटतकि । टतकिट ॥
॥ ... तक । तकिटत । कतकिट । तकतकि । टतकत । किटतक । तकिटत । कतकिट ॥
॥ ...... । तकधिमि । तकिटत । कधिमित । किटतक । धिमितकि । टतकधि । मितकिट ॥

दुसरें उदाहरण म्हणून आदिताल घेऊं; हा आदिताल प्रकार 'चतस्र त्रिपुट, तिस्रगति' असा वर्णितां येईल. त्रिपुटताल म्हणजे लदद; चतस्रजाति म्हणून ल = ४ मात्रा, द = २ मात्रा. तिस्रगति म्हणून प्रत्येक अंग तीनवार घ्यावयाचें. ल ४ ल ४ ल ४ द २ द २ द २ द २ द २ द २ असा ताल. (येथील आंकडे मात्रांचे आहेत). एकूण मात्रा २४. त्यांचे भाग ८, प्रत्येकांत तीन मात्रा. ल १ ल २ ल ३ ल ४ असे 'अनुक्रम' लिहून हें पुढीलप्रमाणें स्पष्ट होईल—

ल १ ल २ ल ३ ल ४, ल १ ल २ ल ३ ल ४, ल १ ल २ ल ३ ल ४; द १ द २, द १ द २, द १ द २; द १ द २, द १ द २, द १ द २. आणि तीनतीन मात्रांचे असे ८ भाग असे—
॥ ल १ ल २ ल ३ । ल ४, ल १ ल २ । ल ३ ल ४, ल १ । ल २ ल ३ ल ४. ।
। द १ द २, द १ । द २, द १ द २. । द १ द २, द १ । द २ द १ द २. ॥
हें बोलांत बसवून—

॥ तकिट । तकिट । तकिट । तकिट । तकिट । तकिट । तकिट । तकिट ॥
॥ तकधि । मितक । धिमित । कधिमि । तकधि । मितक । धिमित । कधिमि ॥
॥ – – – । – तक । तकिट । तकत । किटत । कतकि । टतक । तकिट ॥
॥ – – – । तकझ । नुतकि । टतक । झनुत । किटत । कझनु । तकिट ॥

येथें पहा कीं तकिट ३ मात्रा, तकधिमि ४ मात्रा, तकतकिट ५ मात्रा व तकझनुतकिट ७ मात्रा असे बोल घेऊनहि त्यांचेच लघु ४ मात्रा व द्रुत २ मात्रा असे गट केले आहेत. म्हणजे आपोआपच बोलबांट झाली. स्वरांगानेंच तालांग बनविलें.

अशा प्रकारें नाना विराम व विविध मात्रांगांचे बोल घेऊन रंजक 'आडलय' सहज होते. प्रत्येक अक्षराची मात्रा एक म्हणून हें सहज आकळतां येते व साथहि सहजपणें आड नेतां येते. आपला 'आडलय' वस्तुतः अधिक अवघड आहे कारण त्यांत घुमारे, जोरभारांचे भेद, खालीभरीचा भेद, खुलेबंदपणाचा भेद, घुमारा वाढविणें, यांचें वैचित्र्यवैविध्य फार आहे. पण म्हणूनच आपले असे प्रकार सर्वजणांस सहज आकळतां येत नाहींत, त्यांनां फक्त समेचा म्हणजे अवसानाचा 'धा' दिसतो. द्राविडांत 'समेचा धा' नाहीं.

वर दाखविलेल्या उदाहरणांनीं स्पष्ट होईल कीं अक्षरसमूहांचे बोल हें साधन वापरून, त्यांत भरीला विराम घालून, तालवर्ताव होतो. म्हणून 'अमुक ठेका' हेंहि महत्त्वाचें नाहीं;

लयांगें हींच महत्त्वाचीं आहेत व त्यांमध्यें अफाट विस्तार होऊं शकतो. साथीला आड नेऊनसुद्धां, भरदार घुमारे व आंस कमी असल्यामुळें, स्वरवाद्य–गायन हें प्रमुख ठेवितां येतें आणि नंतर गायकाला किंवा स्वरवाद्यवादकाला विश्रांति देऊन तालप्रस्तार भरपूर मांडतां येतो. जसें–

।- - ता ऽ ऽ तकिट--तक तझन्नु ता ऽ - - तधिमि तकिट ता ऽ कझंन्नु ताधिंन्-गिंनतो ऽ ऽ म्। तक झंनु टक धिमि तक झंनु टक धिमि – तधिंग्– किंनतोम् ता ऽ - - झंन्नुता-तधिमि – --। तधिम्–तधिंन्गिनतोम् ता ऽ ऽ – तधिम् – ता ऽ धिंन्गिंनतोम् ता ऽ ऽ ऽ। - -धीम्–किन्–न्ना–तो ऽ म् – ता–धीम्– किंनतो ऽ ऽ म्।

या उदाहरणांत तिहाईसारखे प्रकार भासतील. परंतु आपल्याकडे जशी तालपरणाची तिहाई तसा एक प्रकार अखेरीस केला जातो, त्याला ‘मुकुटम्’ म्हणतात. त्यामध्यें अनेकवार तिहाई येते, जणूं आपले नऊहक्के वगैरे. पुढील ‘मुकुट’ पहा–

।- - ता ऽ ऽ तकिट ता तधिमि–तक झनुत - - धिम् गिंनतोम् तधिंम् ऽ ऽ गिंनतोम् ताधिंन्गिनतो ऽ ऽ म्॥-- -- ता–तधिन्–गिंनतोम् ता - - तधि · - ता -धिंन्गिंनतो ऽम् ताधिंन्गिन्-नतोम्–ताधिन्गिंनतो ऽ ऽ म् ॥ -- -- तधिमि तझंनु तक तधिमि तझनु तधिन् ऽ – गिंनतोम् तधिन्–गिन्–नतोम् ताधिंन्–गिंनतो ऽ ऽ म्॥ -- -- ता - - धी - - ता–झम् - - तटिकिट–तोऽ म्–तकटटि किट तो ऽ ऽ म्॥ –– तक धिमि तरि–झंनु - - ता–धिन्–गिंन् ऽ नतोम् ता–धिंन्–गिन ऽ तोम् ता–दिंग्–गिंन–तोम्॥ तक धिमि–झनु तकिट तदिंग्–गिंन तोम् - - - ता धिंग्–गिंन तो ऽऽ म् - ता धिंग्-गिंन तो ऽ ऽ म्॥ झंनु तक धिमि - - तधिंन्–गिंनतोम् तक- - ·ताधिंग् -गिंन तो ऽ ऽ म्–तधिंग्-गिंन तो ऽ ऽ म् गिंन तक तक–धिंन्-तधिन्–गिंन तो ऽ ऽ म्॥ झंनु तक–ता–धींन्-गिंन्–ना–तोम् ता ऽ – धींन्–गिंन्–ना–तोम् ता ऽ – धीन्–गिंन्–ना–तो ऽ ऽ म् ॥ तकिट झम्– धिमि तझनु तकिट झ ऽ म्– धिमि तझनु टकि ऽ तझम्–धिमि तंझ ऽ ऽ न्नु॥ धि–तोम्–किटतक धिन्- - · धी–तो ऽ म् - किट - तक धीन्–किट–तक धीन्–किट तक - - धीन् ॥

यांत शेंवटची तिहाई तर स्पष्ट आहेच, परंतु अव्वलपासून अखेरपर्यंत ‘ताधिंन्-गिंन्नतोम्’ हा बोल नाना विराम घेऊन आणि धीन्, गिन्, तोम् हीं अक्षरें दीर्घ करून तिहाई-सारखे परंतु वेगवेगळ्या दमाचे प्रकार केलेले आहेत.

येथें असेंहि दिसतें कीं आवर्तन अमुक इतक्या मात्रांचें हें खरें, परंतु त्या आवर्तनाच्या मात्रांचीं अंगें फक्त होतात; आपली ‘खंड’ ही कल्पना येथें नाहीं. सुट्या अक्षरांनीं अंगें बनतात, तेव्हां आपण ज्याला बोलबांट म्हणतों ती केवळ जागजागीं नाना विराम ठेवून होऊं शकते. म्हणून हा एक लयबद्ध ‘नादप्रवाह’ होतो. ‘समेचा धा’ नसल्यामुळें तर हें अधिकच जाणवतें. परंतु आपल्याकडेहि सीधा ठेका–कायदा वगैरे सुटून दीर्घ विस्तार सुरूं होतो तेव्हांहि कांहींसा असाच प्रकार होतो; म्हणून ही द्राविड तऱ्हा अगदींच अपरिचित अशी वाटूं नये.

‘लिपटून वाजविणें’ हें या पद्धतिमध्यें आहेच; आणि त्या लिपटण्यांतूनच सहज आडलय निर्माण करितां येतो. म्हणून पल्लवी नामक जो त्यांचा गायनप्रकार आहे त्यामध्यें

'जुगलबंदी' उत्तम होते. किंबहुना लिपटणें हेंच या पद्धतिमध्यें विशेष जाणवतें. हें लिपटणें ऱ्हस्वाक्षरें व विराम यांनीं मुख्यतः साधिलेलें आहे.

कला नामक जें मात्रांग, त्याचा द्विकल–चतुष्कलादि उपयोग केल्यानें तालविस्तार व विषम मांडणीमध्यें अधिक रंजक भर पडते. द्विकल म्हणजे एकेका तालांगाचे दोनदोन भाग पाडणें–दाखविणें, चतुष्कलांत चार चार भाग वगैरे. उदाहरणार्थ आदिताल (चतस्र त्रिपुट) हा 'लदद' असा आहे. ४ अक्षरांचा लघु, २ अक्षरांचा द्रुत आणि २ अक्षरांचा द्रुत. याचें द्विकल रूप म्हणजे तेवढ्या तेवढ्याच काळांत, शीघ्रता न वाढवितां, अक्षरें निम्या निम्या दीर्घत्वाचीं करून, हें रूप ८ + ४ + ४ भागांचें दाखवावयाचें. (आपल्याकडे एका ठरलेल्या लयांतच । धा । धीं । ऐवजीं । धागे । दिन । वगैरे करतात तसाच हा प्रकार, परंतु हें रूप द्विकल आहे याची जाणीव आपणांकडे उरलेली नाहीं, या पुस्तकांत ती करून द्यावी लागली.)

आणि याहून बिकट प्रकार म्हणजे हीं द्विकल–चतुष्कलें पुन्हा पंचविध जातिगतींनीं नटवावयाचीं; जसें 'झनु' चें द्विकल 'तकझनु'; परंतु 'झनु' हा लघु मानिल्यास येथें चतस्र जाति; 'तकझनुतकझनुतकझनु' हें सर्व तेवढ्याच, 'झनु' च्याच काळांत, वाजविलें कीं गति तिस्र. उलट 'झंनुत' ही लघुची तिस्रजाति, 'किटतकझनु' हें त्या लघुचें द्विकलरूप. एकूण काळ मूळच्या 'झनु' एवढाच ठेवावयाचा.

(द्विकल–चतुष्कल केल्यानें चित्र–वार्तिक मार्ग होतातच असें नाहीं कारण हीं कलांगें सतत कायम रहात नाहींत; हें पूर्वी वर्णन केलेंच आहे.)

बोलरचना, बोलांच्या मालिका याच या पद्धतिमध्यें अधिक आकर्षक बनतात. जसें गीतामध्यें 'सारेगम' युक्त ताना घेऊन म्हणतात तसेंच तालामध्यें बोलमालिका नाना लयांग - भेद करून वाजविल्या जातात. त्या पाठहि म्हटल्या जातात. पल्लवी, नृत्याचे प्रकार यांमध्यें हें प्रामुख्यानें आढळतें. आपल्या तालवादनांत पठण आहे पण तेवढें नाहीं; कथकामध्यें मात्र पठण खूपच आहे, आणि त्यांत ऱ्हस्वाक्षरप्रचुरता व विराम हें विशेष आहे,

काल, क्रिया, अंग, ग्रह, कला, लयाचे द्रुतादि प्रकार, यति, प्रस्तार हे तालप्राण या पद्धतिमध्यें स्पष्ट आहेत व त्यांची जाणीवहि आहे. मार्ग नाहींत आणि त्यांची अभिव्यक्ति कोठें कशी कितपत होते हें वर उल्लेखिलेंच.

येवढें द्राविड पद्धतिचें वर्णन पुरे.

या पुस्तकामध्यें या भागाच्या सुरुवातीपर्यंत जें वर्णनविवरण झालें त्यांत जागजागीं म्हटलें आहे त्याप्रमाणें, आपल्याकडेहि मार्गांची तीच अवस्था आहे, आणि क्रिया, अंग इत्यादि तालप्राण आपल्याकडे असूनहि त्यांची जाणीव नाहीं व आपली तशी परिभाषाहि राहिलेली नाहीं.

म्हणजे 'आपल्या' आणि द्राविड पद्धतिमध्यें शास्त्रदृष्टिनें भेद असा मुळींच नाहीं; फरक आहे तो वर्तावांत, व वर्ताव हा भाषा--देशपरंपरा वगैरेंमुळें होतो.

'भेद मुळींच नाहीं' याला कांहीं अपवाद दिसतात. ते येणेंप्रमाणें.

१) आपलें लघुमान एकदा ठरलें कीं इतर लयांगेंहि त्या लघुप्रमाणें त्या त्या मापाचीं होतात; २ द्रुत = १ लघु इत्यादि मानें कायम रहातात. उलट, पंचजातिगतिभेदांत लघु हा तिस्रचतस्रखंडादि प्रकारांचा वेगवेगळा केला तरी द्रुतमान कायमच रहातें. (यामध्यें आपला प्रघात तर्कयुक्त आहे. त्याचें विवरण पुढें नाट्यशास्त्रमूच्या उल्लेखांत येणार आहे). हा मुद्दा फारच महत्त्वाचा आहे आणि आपल्या वादकांच्या तो प्रघात चट्कन् लक्षांत येत नाहीं. दोन्ही पद्धतींच्या लघुकल्पना वेगवेगळ्या आहेत.

२) जातिकल्पना जरी आज आपल्याकडे जाहीर नसली तरी नोटेश्न्पुस्तकांत स्थूलमानानें उल्लेखिली जाते, आणि परंपरागत विद्वान् तालज्ञ तिची फोडहि करून सांगतात. (या पुस्तकांतील विवरण तशा शिकवणीमुळेंच शक्य झालें). तथापि आपल्या तिस्र चतस्रादि जाति एकूण आवर्तनांतील खंडांतील मात्रांनुसार ठरतात. जसें (५) (५) म्हणून १० मात्रांचा झपताल हा खंडजातिचा मानितात; खाली ५ व्या मात्रेच्या अखेरीला व ६ वीच्या सुरुवातीला आहे. एकेका खंडांतील अंगें येथें (२,३) अशीं आहेत याकडे आपण पाहत नाहीं. परंतु द्राविड तालज्ञांची जाति लघुच्या जातिवरून ठरते. उदाहरणार्थ आपला झपताल ते ॥ २, ३, २, ३ ॥ असाच ऐकतील, खालीकडे लक्ष देणार नाहींत; वर्णन दलदल असें मानून लघु तिस्र ठरवून या १० मात्रांच्या झपतालाचें वर्गीकरण ते तिस्रजातिमध्यें करतील. (तो त्यांच्या अटतालाचा एक 'अनुलोम–प्रतिलोम' प्रकार ठरेल; तिस्रजाति अटताल हा 'ललदद' असा आहे तर येथें 'दलदल' असें आहे हें साम्यविकारी रूप त्यांच्या ध्यानांत येईल). आपला (३,४)(३,४) हा रूपकताल मिश्र जातिचा, कारण ३ + ४ = ७. परंतु त्यांचें हें, तिस्रलघु झालेलें, लददलदद असें रूपहि ठरूं शकेल, जाति तिस्र. आपला चौताल, एकताल, हा त्यांचा चतस्रजाति–तिस्रगति आदिताल होईल, चार मात्रांचा लघु ओळीनें तीनवार घेतला. दोन्ही पद्धतींच्या जातिव्यवस्था वेगवेगळ्या आहेत.

(मात्र द्रविडांचा चापुताल हा आपल्या पद्धतिप्रमाणें मिश्रजातिचा आहे! ३+४ = ७, याला आपण आपल्या तीव्रा–रूपकांचा प्रकार समजतों).

३) म्हणजेच आपली 'खाली' (व इतर यतिस्थानें) आणि आपले 'खंड' हे द्राविडपद्धतिमध्यें स्पष्ट नाहींत.

हे तीन भेद 'शास्त्रभेद,' 'लक्षणभेद' असें म्हणण्याला हरकत नाहीं. आणखी एक लक्षणभेद वरवर पाहतां भासतो, पण तो तेवढासा खरा नाहीं. तो म्हणजे 'गणां'चा विचार. या पुस्तकांत गणविचार आला नाहीं म्हणून थोडी प्रस्तावना अवश्य आहे.

अक्षरांचे, मात्रांचे छोटेछोटे गट (गण) जर केले तर प्रस्तारविचार पायरीपायरीनें वाढविणें सोपें जातें. म्हणून कीं काय, छंदःशास्त्रांत 'गण' मानिले गेले. अक्षरांचे गट ते अक्षर-गण, प्रत्येकीं तीन अक्षरांचे. मात्रांचे गट ते मात्रागण, प्रत्येकांत अक्षरें कितीहि असलीं तरी एकूण मात्रा चार. लघु एक ऱ्हस्वाक्षर अथवा एक मात्रा मानावयाचा.

अक्षरगणांत आद्यगुरु–मध्यगुरु–अंत्यगुरु–सर्वगुरु, आणि आद्यलघु–मध्यलघु–अंत्यलघु–सर्वलघु असे आठ प्रकार होतात. त्यांनां भ, ज, स, म, य, र, त, न अशीं नांवें अनुक्रमें आहेत. (प्रस्तुत लेखक, हें 'भज समयरतन' या रूपांत लक्षांत ठेवितो; या अक्षरांची जी एक कारिका आहे ती निरर्थ म्हणून त्याला रुचत नाहीं). गलल–लगल–ललग–गगग, लगग, गलग, ललग, ललल असे हे अक्षरगण.

मात्रागणांमध्यें चारांहून अधिक मात्रा नाहींत म्हणून दोन किंवा तीन गुरू असलेले मगण (गगग), यगण, रगण, तगण, नगण हे अक्षरगण मात्रागणांत येणार नाहींत. पण गग, दोन गुरू = ४ मात्रा, हा एक मात्रागण होणारच. अक्षरगणांत मगण जसा सर्वगुरु तसा हा मात्रागणहि सर्वगुरुच, म्हणून त्यालाहि मगणच म्हणतात. पण म--अक्षरगण हा गगग, म-मात्रागण हा गग. त्याचप्रमाणें लललल हाहि एक चार मात्रांचा अक्षरगण होईल, त्याला सर्वलघुगणाचें नगण हेंच नांव. भ (गलल), ज (लगल), स (ललग), म (गग), न (लललल) हे मात्रागण. अक्षरगण माहीत असले कीं मात्रागण वेगळे ध्यानांत ठेवावे लागत नाहींत.

भ, ज, स इत्यादि अक्षरें केवळ एकापुढें एक ठेविलीं कीं लघुगुरूंची मालिका जाहीर झालीच; जसें 'समर' म्हणजे ललगगगगगलग (अक्षरगणांत). 'वृत्तां'च्या वर्णनांत हे गण सांगून मांडणी व्यक्तवितात.

या गणांचें महत्त्व फार मानिलें गेलें आहे. परंतु या पद्धतिमध्यें दोष असा कीं अक्षरवृत्ताचा चरण गणाक्षरांनीं सांगितला तर अक्षरें ३ च्या कांहीं पट इतकींच त्यांत होणार; मात्रावृत्तवर्णनांत चरणांत मात्रा एकूण ४ च्या कांहीं पट इतक्यांच होणार. म्हणून कमी पडलेलीं अक्षरें, शेवटीं ग, ल वगैरे अक्षरें जोडून दाखविलीं जातात व चरणवर्णन पूर्ण करितात. तसेंच मात्रावृत्तांचें.

तालगण असे मात्रागणांनीं जरी सांगितले तरी त्यांतहि वरीलप्रमाणेंच अडचण येते. उदाहरणार्थ चच्चत्पुटताल 'गुरुगुरुलघुप्लुत' असा आहे; त्याला 'तगणप' म्हणतात, प म्हणजे प्लुत हें शेंवटीं शेंपूट लावतात. चाचपुट = गललग = भगणग. 'श्रीकीर्ति' हा ताल गगलल असा, त्याला 'तगणल' म्हणावें लागतें. भगण = गलल, = झल्लकताल, रगण = गलग = ढेंकिकाताल, असे केवळ गणाक्षरांनीं वर्णन होणारे ताल फारफार थोडे आहेत.

म्हणून द्राविड तालशास्त्रांत गणपद्धति वापरिली जाते हें म्हणणें विशेष लक्षांत घेण्यासारखें नाहींच. 'आपल्या' पद्धतिमध्येंहि तसें करतां येईल, व कोणी करितात, पण तीच अडचण त्यांतहि येईल, साधणार कांहींच नाहीं.

(छंदांमध्येंहि प्रस्तारक्रियासाधन व सुटसुटीत वर्णन यांखेरीज गणांचें महत्त्व नाहीं असें प्रस्तुत लेखकाला वाटतें. प्रत्येक गणानंतर कांहीं वेगळा शब्द अथवा उठून दिसेल असा स्वरव्यंजनभेद – यति – झाला तर गणांनां कांहीं किंमत देतां येईल; पण तसें आढळतच नाहीं. कित्येक द्राविड छंद तसे होतात खरे, परंतु अपवादहि बहुसंख्य आहेत.)

तेव्हां हा गणांचा मुद्दा विचारार्ह वाटत नाहीं. गण केवळ गणितासाठीं.

आवर्तनांतील खंडांची कल्पना, जातिकल्पना आणि लघुमानाची कल्पना, या तीन कल्पनांबद्दल ' आपल्या ' व द्राविड पद्धतिमध्यें मतभेद आहे; आणि लघुमानकल्पनाभेद हाच इतर दोहोंच्या मुळाशीं आहे. इतर जे भेद ते प्रत्यक्ष व्यवहारांतील. ते शास्त्रविचारभेद असे नव्हेत.

तर या भेदांचें कारण काय ? मूळ परंपरा एकच, परंतु कोणातरी एकानें तिला वेगळें वळण दिलें, अथवा दोहोंनीं वेगवेगळीं वळणें दिलीं, (मग कारणें कांहीं असोत), किंवा या परंपराच मुळांतच वेगवेगळया अशा आहेत, असे तीन कारणपर्याय असूं शकतात.

भिन्न उगमांचा मुद्दा प्रथम विचारांत घेऊं.

सुमारें १९४० च्या आसपास ' तमिळ इसै ' नांवाची मोठी चळवळ सुरूं झाली. इसै म्हणजे संगीत. स्वर या अर्थानेंहि इसै शब्द कधीं वापरला जातो. आज तमिळ इसैचें महत्त्व फार आहे, अन्नमलै युनिव्हर्सिटींत तिला मानाचें स्थान आहे. या लोकांचें म्हणणें असें कीं,

" तमिळ संगीत हें या खंडप्राय देशांतील सर्वांत प्राचीन व प्रगत. पुढें संस्कृतादिकांचे संस्कार होऊन तें भ्रष्ट झालें एवढेंच. ती भ्रष्टता काढून टाकून मूळच्या इसैचें पुनरुज्जीवन केलें पाहिजे; इसै परंपरा वेगळीच आहे ती शोधून काढून प्रसृत केली पाहिजे; संस्कृत शब्दांची हकालपट्टी करून तमिळ शब्दच कटाक्षानें वापरिले पाहिजेत.

" राग = पण्ण, वीणा = याळ्, नारंबु = स्वर, अलाकु = श्रुति, मात्रै किंवा अधिक उत्तम म्हणजे अलाकु = मात्रा, मंद्रमध्यतार = मेलिवु – सामन् – वलिवु, रागसप्तक = पलै. संपूर्ण = वट्ट, षाडव = तिरम्, सा रे ग म प ध नि = कुरल – टुट्टम् – कैक्किलै – उळै – इळि – विलारी – तारम्, मृदंग = मुळवु किंवा माटलम्, मृदंगाची ' पुडी ' (चामडें) = तरै, (उजवी = वालम्, डावी = कै), विलंबितलय = मुदलनादै, मृदंगाचे ' गट्टे ' (ठोकळे) = पुल्लु, मधुरनाद = मठुनादै, इत्यादि शेंकडों तमिळ शब्द लोकप्रचारांत होते व आहेतच, परंतु विद्वान् लोक संस्कृत शब्द वापरतात तें बंद केलें पाहिजे. आणि जे शब्द आज भाषेंत आढळत नाहींत पण संगीतांत अवश्य ते नवे परंतु शुद्ध तमिळ शब्द तयार केले पाहिजेत. प्राचीन तमिळ वाद्यांचें, संगीतप्रकारांचें, लोकगीतांचें व ' देवरम् ' वगैरे प्रगत गीतांचें संग्रह–संशोधन वगैरे करून तें सर्व शुद्ध प्राचीन तमिळ इसैच्या परंपरेनेंच व्यक्त केलें पाहिजे.

" हें कार्य राष्ट्रीय महत्त्वाचें होय, कारण तमिळ इसै हेंच खरें प्राचीन एतद्देशीय संगीत. "

(कट्टरांचें मत असें कीं तमिळ म्हणजेच मूळच्या द्राविड संस्कृतिवर बाह्य ' भ्रष्ट ' संस्कार केले ते वैदिकांनीं व विशेषतः त्यांचे वंशज जे भट-ब्राह्मण त्यांनीं. मवाळांचें मत असें कीं तमिळ-द्रविड लोकहि मूळचे येथले नव्हेत तर ते आर्यांच्याहि आधीं बाहेरून आले, आणि

आजच्या 'भारता'च्या बाहेर असतांनां त्यांचा व वैदिक आर्यांचा किंवा त्यांच्याहि पूर्वजांचा संबंध असेल,—हें सर्व आपण नजरेआड करूं).

'इसै' चळवळीचें वरील धोरण मान्य नसणारेहि द्राविड आहेतच. प्राचीन लोकगीतादि प्रकार पुन्हां लोकांसमोर आणण्याबद्दल त्यांनांहि उत्साह आहे; 'इसै' अतिप्राचीन व वेदपूर्व हेंहि त्यांनां मान्य आहे; मात्र त्यांचें म्हणणें असें कीं नाट्यशास्त्रम् पासूनच इसैवर वैदिकांचे संस्कार सुरूं झाले, आणि जो संस्कृतिसंगम हळूंहळूं होत स्थिरावला तो इष्ट व ग्राह्य असाच आहे, व शिवाय त्यांत भर टाकणारे द्रविड लोक भरपूर असल्यामुळें आजचें द्राविड संगीत हें द्राविडांना अभिमानास्पद आहे.

हें केवळ परिस्थितिचित्रण केलें. द्राविड परंपरा पाहण्याची येथें आवश्यकता कां, याचें उत्तर त्यामध्यें मिळतें.

विद्वान् विशेषज्ञांनीं ग्राह्य ठरविलेला इतिहासभाग पुढीलप्रमाणें आहे. द्राविड संस्कृति ही या खंडांत अतिप्राचीन हें निर्विवाद. बलुचिस्तानांतील ब्राहुई भाषा द्रविडभाषा आहे, मोहंजोदडो–हडाप्पा वगैरेंमधील संस्कृति द्रविडसंस्कृतिच होती. हिंदुस्तानाच्या पूर्वपश्चिम किनाऱ्यांवरून व किनाऱ्यांपासून होणारा अंतर्गत व बाह्यदेशीय जलमार्गाचा व्यापार हाहि प्राचीन आहे व त्यांत द्रविडलोकच प्रथम व प्रामुख्यानें. प्राचीन द्रविड संस्कृति अत्यंत पुढारलेली, सर्वांगीण अशी होती. संस्कृत भाषा ही 'संस्कारित' भाषा आहे आणि वैदिक संस्कृतमध्येंहि द्राविड शब्द आढळतात. हें सर्व खरें, तरी ज्याला आज आपण 'इतिहास' म्हणतों तशा प्रकारचीं स्पष्ट विधानें करण्याइतपत नेमका पुरावा बुद्धकालाआधींचा म्हणजे क्रिस्तपूर्व ५०० च्या आधींचा उपलब्ध नाहीं–तो वैदिकांबद्दलहि नाहीं; रामायणादि ग्रंथ हे या बाबतींत निर्विवाद ग्राह्य म्हणतां येत नाहींत. कालांतरानें म्हणा, द्रविड संस्कृति अशी फक्त वेंगी (आंध्र), पाण्ड्य, चोळ अथवा चेरि, म्हणजे आजचे आंध्र–तमिळ–केरळ–कर्नाटक यांपुरतीच राहिली आणि तिच्यांतहि संस्कृतोद्भव घटक आले किंवा आधीं होते. कल्याणी व बदामी येथील 'महाराष्ट्रीय' चालुक्य हे मूळ वेंगीचेच! (वेंगीच्या विस्तारांत कलिंग म्हणजे उडिसाहि आला). अशोकाचें साम्राज्य म्हणून जें आज लोकप्रसिद्ध आहे, तें फार अल्पजीवी होतें. समुद्रगुप्ताची या भागामध्यें केवळ फेरी झडली, परंतु त्यानंतर गुप्तांच्या हुकूमतीखालीं बरींच वर्षें कांहीं दक्षिणभाग राहिला. या द्रविड प्रदेशांत सतत सौख्यशांति नांदत होती असें नाहीं, छोट्यामोठ्या स्वाऱ्या–आक्रमणें हीं परस्पर होतच असत. मुसुल्मानांचा प्रवेश या भागांत सुमारें बाराव्या शतकांत झाला हेंहि खरें नाहीं, तो बराच आधीं झालेला होता; आणि महंमदकालाआधीं म्हणजे क्रिस्तीशक सुमारें ७०० च्या आधींहि, आरब वगैरे लोकांचें दर्यामार्गें येणें–जाणें असेच. 'भटाब्राह्मणां'चे संस्कार, म्हणजे शैववैष्णवपंथीय आचारविचार आणि पारलौकिक धारणा, हें निदान क्रिस्तकाळापासून तरी तेथें स्थिरावलेलेंच होतें आणि संस्कृत भाषाहि निदान तेव्हांपासूनच सुशिक्षितांच्या अंगवळणीं पडूं लागली होती. संस्कार–संक्रमण केवळ उत्तरेकडून दक्षिणेकडे असेंच, हें म्हणणें ग्राह्य होणार नाहीं; ही अशी प्रक्रिया उभयमार्गी असणारच. राज्यकर्त्यांच्या लढाया म्हणजे सांस्कृतिक

इतिहास नव्हे. ज्याला स्थूलमानानें हिंदुधर्म म्हटलें जातें तो आचार–विचार मात्र 'काशी ते रामेश्वर' अशा भावबंधाचा दुवा झाला आणि हें निदान क्रिस्तकाळापासून झालें.

आतां संगीताकडे वळूं. अतिप्राचीन उल्लेख मिळत नाहींत. प्राचीन काळापासून क्रिस्तकाळापर्यंतचा उपलब्ध असलेला ग्रंथ म्हणजे तोलकप्पियम् ; हा भाषा, व्याकरण, छंद, काव्य वगैरेंबद्दलचा–मुख्यतः व्याकरणाचा–ग्रंथ आहे. त्यामध्यें अत्रुपदै या स्तुतिपर काव्याचीं लक्षणें आहेत. हा ग्रंथ पाणिनिपिंगलांच्या ग्रंथांसमान व समकालीन असावा. सुमारें क्रिस्तकाळापासून क्रिस्तशक ४०० पर्यंतचा काळ हा द्राविडांचा बहराचा काळ; त्याला 'संघम्‌युग' म्हणतात. उच्चार संगम्, अर्थ सर्वद्राविडांचा–मुख्यतः तमिळ–संघ. त्यामध्यें सिलाप्पधिकारम्, पट्टुपट्टु, परिपदल, कलदम् वगैरे ग्रंथ आहेत. (पंचभारतीयम् , भरतसेनापतीयम् , इन्द्रकलियम् , वगैरेंचा उल्लेख आढळतो परंतु ते ग्रंथ उपलब्ध नाहींत.)

सिलाप्पधिकारम् हें दीर्घकाव्य आहे. त्यांत जागजागीं इसै, पलै (मूर्च्छना), कुट्ट (नृत्य), कुट्टन् (नटनर्तक) वगैरेंचे उल्लेख आहेत. नानातऱ्हांचे याळ् (वीणा) आहेत व त्यांचें सालंकार सुविस्तृत वादन कसें त्याचे उल्लेख आहेत. किलै–नट्पु (वादीसंवादी), आयप्पलै, त्रिकोणपलै, चतुरपलै, वट्ट ही औडुवषाडवसंपूर्ण सप्तकव्यवस्था आहे. कुरल तिरुपु, आहनिलै, पुरनिलै, आरुहियाल, पेरुहियाल अशी मूर्च्छनासिद्धि आहे. सेंपलै (हरिकांबोजी), पदुमालपलै (कल्याणी), सेव्वळिपलै (टोडी), आरुंपलै (करहरप्रिया), कोडिप्पलै (शंकराभरण) विलारिपलै, मेर्चेम्पलै (नटभैरवी) हीं सप्तकें असून त्यांतील तोन्रुपदुमुरै हें आद्यसप्तक व विलारिपलै हें आज अनुपयुक्त असें आहे. तीस प्रकारचीं तालवाद्यें असून त्यांत तन्नुमैमळवु (मृदंगम्) चेच मुळीं आहमुळवु, आहप्पुरमुळवु, पुरमुळवु, पुरप्पुरमळवु, पण्णैमुळवु, कलैमुळवु असे प्रकार आहेत. अर्धमात्रेपासून १६ मात्रेपर्यंतचे असे चार 'तालम्' आहेत, तालांच्या ६–८ मट्टम् म्हणजे गतिजाति आहेत, आणि ताल ओरियल–तानि ओरियल हे विस्तारप्रकार आहेत. हें व आणखी बरेंच वर्णन कथेच्या ओघानें आणलें आहे, चिकित्सा नाहीं. परंतु हा मार्गदर्शक ग्रंथ ठरतो. आणि महत्त्वाची बाब म्हणजे यांतील बहुतेक सर्व घटक नाट्यशास्त्रमशीं तंतोतंत समान आहेत ! फरक असा जवळजवळ नाहींच !

पट्टुपट्टु हा काव्यसंग्रह आहे व त्यांत छंद व गीत अनुस्यूत आहे. परिपदल हाहि एक विविधांगी संग्रह आहे.

(दत्तिल आणि कोहल यांचे ग्रंथ नाट्यशास्त्रम्‌च्याच काळांतले असावे असें मत श्री. काणे यांनीं आपल्या 'संस्कृत काव्यशास्त्राचा इतिहास' (हिस्टरी ऑफ् संस्कृत पोएटिक्स्) मध्यें व्यक्त केलें आहे. तें जर खरें मानिलें, आणि ते जे ग्रंथ होते त्यांच्यापैकींच खंडित–त्रुटित भाग म्हणजे आज उपलब्ध असलेले 'दत्तिलम्' व 'संगीतमेरु' असें ठरलें, तर या दोन्ही ग्रंथांचीं हस्तलिखितें–जीं जशी काय आहेत तीं–तिरुवेंकटम् येथें मल्याली लिपिमधील मिळालीं, भारतांत इतरत्र अजून मिळालीं नाहींत, हें लक्षांत घेण्यासारखें आहे. नाट्यशास्त्रम्‌च्या एकूण ४४ हस्तलिखित प्रती, गायकवाड ओरिएण्टल् सीरीज़्च्या संपादकांनां काश्मीरपासून रामेश्वरपर्यंतच्या

सर्व भूभागांत मिळाल्या, त्यांपैकींहि अनेक द्राविड देशांतूनच मिळाल्या; नाट्यशास्त्रसूत्रवरील एकमेव उपलब्ध टीका 'अभिनवभारती' हिच्या तर ज्या थोड्या मिळाल्या त्यांत निम्म्या चेल्लापुरम् (कालिकत) व त्रावणकोर येथून; – अभिनवगुप्त हा काश्मीरी तरीहि.)

संघम्–युगांतील वाङ्मयावर नंतर अनेक टीकाभाष्यें झालीं. त्यां सर्वांवरून स्पष्ट विधान करितां येतें कीं संघम्–युगांतील संगीतपद्धति ही वैदिक अथवा नाट्यशास्त्रम्मध्यें वर्णन केलेल्या-पैकीं परंपरेची किंवा उगमाची असो वा नसो, उभय पद्धतींमध्यें विलक्षण आणि बहुधा तंतोतंत साम्य तर आहेच; आणि (हळूंहळू म्हणा), संस्कृत शब्दपरिभाषाहि त्यांत आढळते.

प्राचीन तमिळ इसै चा आजचा वर्तावप्रयोग ऐकिला तर त्यांत आणि या द्राविड पद्धतिमध्यें कांहीं महत्त्वाचा असा मूलभूत फरक दिसत नाहीं.

सातव्या क्रिस्तीशकामध्यें, आणि तेव्हांपासून, शैव–वैष्णवपंथीयांच्या धार्मिक गीत-संगीताला बहर येऊं लागला. शैवगीतें 'देवरम्' आणि वैष्णवगीतें 'दिव्यप्रबंधम्'. देवरम् गीतें तमिळ आहेत आणि इसै चळवळीचा भर त्यांच्यावरच आहे. तीं वरम् नादै म्हणजे मध्यलयाचीं आहेत. त्यांचा राग पूर्वीं बहुधा मोहनम् असे म्हणतात; गीतें अतिशय सुबक सोंपीं लयतालबद्ध आहेत. त्यांच्या रचनाकारांत तीन अग्रस्थानीं; ही त्रिमूर्ति (मूवर) म्हणजे तिरुगुणसंबंधार, तिरुनवुक्कारसार (अप्पार) आणि सुंदरमूर्ति. यांच्याच बरोबरचे माणिकवाचकार. देवरम् संगीतांत २४ राग आढळतात. त्यांचीं तत्कालीन नांवें व आजचीं नांवें यांत फरक आहे; जसें पंचमम्–आजचा अहिरी, कुरिंजी–मल्हारी, कौशिकम्–भैरवी, टक्केशी-कांबोजी, पळंपंजुरम्–शंकराभरण, नट्ट-पंतुवराळी, इत्यादि. म्हणजे रागांच्या नांवांबद्दल घोंटाळा पुरातनचाच आहे !! देवरम् हा एक भजनप्रकारच, आणि त्याची भजनीमंडळी ती ओडुवार किंवा ओडुवमूर्ति.

(देवरम् काळांतच कोरींव देवालयें आलीं. कांचीपुरम् व माम्मल्लपुरम् येथील दगडी काम ७ व्या क्रिस्ती शतकांतील पल्लवराजानें करविलें; कुडुमियमलै येथील शिलालेख प्रसिद्धच आहे.)

दहाव्या क्रिस्ती शतकाच्या सुमारास देवरम्–दिव्यप्रबंधम् विस्मृतिमध्यें गेलें. तें १८ व्या शतकांत तिरुवायूरचे गुरुस्वामी देशीकर यांनीं पुनरुज्जीवित केलें.

देवरम्च्या काळामध्येंच अद्वैती साधूसंन्याशांचा 'सिद्धारपदल' हाहि गीतप्रकार आला. हे लोक फिरस्ते, म्हणून सिद्धारपदल गांवगन्ना पसरलें, लोकप्रिय झालें.

दिव्यप्रबंधरचनाकारांत नाथमुनि हे मुख्य, त्यांचे शिष्य मेलअहात्तु आणि किळाहत्तु हे अळवारबंधु, त्यांच्या गायनरीतिला 'तालविद्या' म्हणत. आज हें फक्त पठणरूपानें राहिलें आहे.

जैन धार्मिक संगीतहि या काळांत फोंफावलें. त्यामधील तिरुत्तक्कदेवरकृत जीवक-चिंतामणि हें दीर्घकथाकाव्य प्रसिद्ध आहे, आणि सिलाप्पधिकारम् प्रमाणें त्यांतहि कथौघांत गायन-वादननृत्याचे तपशील आले आहेत.

हें संघम् युग उतरणीस जाऊं लागलें तेव्हांपासून सर्व जगांत प्रसिद्ध असलेलीं, आश्चर्य-कारक बांधणीचीं प्रचंड देवमंदिरें बांधण्यास सुरुवात झाली. त्यांचें येथें वर्णन नको; पण उल्लेख विशेष हा करावयाचा कीं त्यांपैकीं अनेक मंदिरांमध्यें 'श्रुतिस्तंभ–गानस्तंभ', 'नादस्तंभ–लयस्तंभ' आहेत ! हलका आघात केला कीं प्रत्येकीं एकेक स्वरनाद उमटतो आणि वेगवेगळ्या स्वरनादां-मध्यें नेमका सुसंवाद होतो, असें हें स्तंभनिर्माण आहे, तें योजनाबद्धच असलें पाहिजे. हम्पी, ताडपत्री, तिरुवय्यर, लेपाक्षी, शुचींद्रम, अळवारतिरुनगरि, तिरुपति, तिरुवेंकटम्, तिरुनेलवेलि, मदुरै, येथील मंदिरें या बाबतींत प्रसिद्ध आहेत. कुंभकोणम्, अळवारतिरुनगरि आणि चम्पकारमानल्लुर येथील मंदिरांत दगडांतून कोरलेलीं सनईसारखीं 'नागस्वरम्' वाद्यें आहेत. अनेक मूर्ती अशा आहेत कीं त्यांच्या वेगवेगळ्या अवयवांवर हलका आघात केल्यास वेगवेगळे पण एकमेकांशीं सुसंगत असे स्वरनाद निघतात. हें सर्व घडविणारे कारीगर एतद्देशीयच असणार. परंपरागत शिल्पादि तंत्रविद्या आणि जेथें एका उद्दिष्टासाठीं एका धारणेचा समूह जमतो अशी ठिकाणें यांचा धर्मपंथद्वारां योग साधून संगीत कसें दृढ केलें गेलें हें पहाण्यासारखें आहे. हा काळ क्रिस्तीशकाच्या १४ व्या शतकापर्यंतचा.

देवालयांच्या आश्रयानें जें संगीत वाढलें, त्यांत मोठी सनई (नागस्वरम्), नाना वीणा (याळ्, वीणै), मृदंगम्–तविल–तंनुमै वगैरे तालवाद्यें, झांजा, घंटा, शंख यांचा विशेष उपयोग. वंशपरंपरा गीतावाद्यनृत्यांच्या साहाय्यानें उपजीविका करणारे जे लोक पूर्वीपासून असणारच, त्यांतील पोरुनार-पन्नार–विरालियार-इसैपन्नार–याळपन्नार वगैरे वर्ग सुप्रतिष्ठित झाले; देवदासी वर्ग वाढला व मान्यता पावला. देवळांतील नृत्यगान भक्तिभावानें करावयाचें तर त्याला 'शास्त्रप्रमाण' हवें म्हणून नाट्यशास्त्रम्पासूनची जी काय परंपरागत विद्या चालत आलेली, ती निष्ठेनें जतन केली गेली. फरक करावयाचा नाहीं हा कटाक्ष आला. अर्थात् त्या परंपरेचें शास्त्रज्ञान जपणारा, अभ्यासणारा वर्गहि आलाच. हा बहुतांशीं वैदिक–पौराणिक ब्राह्मण-वर्ग आणि कांहीं विद्वान् क्षत्रिय.

ग्रंथनिर्मितिहि आलीच, पण ती नंतर पाहूं. तूर्त येथें मुद्दा वेगळा आहे. तो असा. प्राचीनकाळापासून गांवगन्ना संगीत असणारच. शेतकरी, कामकरी, कोळीसाळीमाळी, स्त्रिया, बालकें वगैरेंसाठीं त्यांचीं त्यांचीं गीतें, ऋतुमानाप्रमाणें गीतें, नृत्यें, हेंहि असणारच. करमणुकी-साठीं तमाशासारखे प्रकार असणारच आणि त्यांत हास्यविनोदादिकच काय, ग्राम्य आणि कधीं अश्लील असेहि प्रकार असणारच—आणि आजहि आहेत ! पण शेंकडों वर्षांत जें टिकतें, जतन केलें जातें, ज्याचा अभिमान बाळगला जातो, तें ज्याच्याबद्दल कांहीं दबदबा आहे तेंच. म्हणजे प्रतिष्ठित प्रगत संस्कृति–अंग. हा साधारण नियम संगीतालाहि लागूं आहे. असें जें 'प्रसिद्ध, मान्य' संगीत त्याला धर्मकेंद्रांचा आश्रय विशेष मिळाला. आणि जे अनेक छोटेमोठे राजेराज-वाडे जागीरदार, त्यांचाहि; व या श्रीमंत वर्गांत शैववैष्णव बहुतेक सर्व, म्हणून धर्माचा धागा त्यांच्या चौकांतहि राहिला.

पंधराव्या शतकाच्या सुरुवातीला अरुणगिरि हे प्रसिद्ध होते. हें मूळचें बंगाली नृत्य-गीतकारांचें घराणें, तंजाऊरमध्यें स्थाईक झालेलें. कांडार अनुभूति व कांडार अलंकारम् हीं

अरुणगिरिचीं अद्वैततत्त्वज्ञानप्रचुर गीतें अतिशय तालबद्ध आहेत. अरुणगिरि पुढें परिव्राजक बनले आणि गीतें म्हणत हिंडूं लागले. हीं गीतें एकूण १३००० होतीं म्हणतात. त्या देवस्तुतींना 'तिरुपुगळ' असें नांव आहे.

ताल्लपकम् येथील अण्णामाचार्य (१४२४–१५०३) या मूळच्या शैव परंतु नंतर रामानुजांचें वैष्णवमत स्वीकारिलेल्या विद्वान् संगीतज्ञ भक्तानें, गीतनृत्यद्वारां भक्तियोग आचारिण्यासाठीं तेलुगु व संस्कृत संकीर्तनें सुरूं केलीं; त्याचा रचनाप्रकार 'कृति' नांवानें प्रसिद्ध झाला. देवरम्, दिव्यप्रबंध आणि सिद्धार पदल हेंहि संकीर्तनच, परंतु 'कृति' मध्यें पल्लवी–अनुपल्लवी हे विस्तारप्रकार आले. येथें गीतालंकारांवर, गमकालापांवर भिस्त आली. जें केलेलें, बनलेलें, ती कृति. ती एक जणूं वस्तुच. कृति म्हणजे 'चीज'! तिच्यांत शब्दांइतकेंच महत्त्व स्वरवर्णालंकारयुक्त बांधणीला (बंदिषीला) असतें. ही एकेक बंदीष म्हणजेच एकेक चीज, एकेक कृति !

कृति वाढली, पसरली ती ज्याला 'कर्नाटकसंगीतपितामह' म्हणतात त्या पुरंदरदासामुळें (१४८०-१५६४). हा महाराष्ट्रीय ! सासवड–पुरंदरांत जन्मून वाढलेला 'श्रीनिवास कृष्णाप्पा नाईक' ! उपरति झाल्यावर भक्ति-वैराग्य साधण्यासाठीं पंढरपुरास गेला, आणि तेथें त्याला गीतगान स्फुरूं लागलें. व्यासराय या संगीतज्ञ रचनाकार तत्त्वज्ञानी मुत्सद्याचें शिष्यत्व त्यानें पत्करिलें. ही 'दासकूट' परंपरा, अचलानंददास (नववें क्रिस्तीशतक)– नरहरीतीर्थ (१३ वें शतक) वगैरेंची; तिच्यांतच पुढें श्रीपादराज (सोळावें शतक) प्रसिद्ध झाले. पुरंदरदासाची व अण्णमाचार्यांची गांठ तिरुपति येथें पडली; आणि भजनी कृतिमध्येंच वाढाव होऊन सरली-जन्यजात–अलंकारगीत हे प्रकार पुरंदरदासानें आणले. मुख्य म्हणजे सप्तसूडादि पद्धति ही त्यानें सुरूं केली. पुरंदरदासप्रणीत पद्धतिला 'कर्नाटकसंगीतशिक्षाप्रकरणम्' असें नांव आहे, स्वरभागांत मालवगौड सप्तक मुख्य मानिलें आहे. पुरंदरदासानें ४७५,००० 'देवार्णम्' (भजनकृति) रचल्या म्हणतात. त्या बहुतेक सर्व कन्नड भाषेंत आहेत. पुरंदरदासापासून 'कर्नाटक संगीत' हा शब्द दाक्षिणात्य आंध्र – तमिळ – कन्नड – मलयाली यांच्यामधील तेलुगु, तमिळ, कन्नड, मलयाली संगीताला व त्यांतील संस्कृतहि गीतसंगीताला विशेषत्वानें लावूं लागले.

'महाराष्ट्र' या सर्वांत कोठें, याचा विचार पुढें होईल.

पुरंदरदासानंतर मुव्वपुरीचे वरदैय्या हे वैष्णव गायक, क्षेत्रज्ञ या नांवानें प्रसिद्ध झाले. त्यांचीं तेलुगु गीतें-जीं एकूण ४२०० असें त्यांच्याच एका पदांत आहे–अतिशय सुबक सोंपीं रागतालबद्ध आहेत; त्यांनां 'क्षेत्रज्ञपदम्' म्हणतात. हें तोंपर्यंतच्या सर्व द्राविडसंगीतांत अभिजात, असें कांहींचें मत आहे. सुमारें शंभर क्षेत्रज्ञपदें आजहि टिकलीं आहेत. वरदैया व त्यांच्या मुव्वपुरी गांवांतील गोपालमंदिरांतील देवदासी मोहना यांची कथा, उडिसामधील किंदुबिल्व येथील गीतगोविंदकार जयदेव व त्याची पत्नी पद्मावती यांच्यासारखीच आहे; क्षेत्रज्ञपदें अष्टपदीसमान आहेत. क्षेत्रज्ञानें गीतगोविंदहि द्रविडप्रांतांत आणलें, त्याचें नृत्तनाट्य तयार केलें.

नंतर सुमारें १६५० च्या आसपास आड्डंकीचे गोविंदशास्त्री हे कवि व गीतरचनाकार

साधु बनून नारायणतीर्थ या नांवानें वराहूर गांवांतील वेंकटेश्वर मंदिराच्या आश्रयाला आले. हे वैष्णव. त्यांची रचना 'कृष्णलीलातरंगिणी' म्हणून प्रसिद्ध आहे. ती अत्यंत लोकप्रिय झाली. पुढें त्यागराजांनीं तिच्यावरूनच स्फूर्ति घेतली.

नेरूरचे सदाशिवब्रह्मेंद्र, गोविंदपुरम्‌चे बोधेंद्रयति व तिरुविसनल्लूरचे श्रीधर वेंकटेश्वर ('अय्यावल') या संतत्रयीनें गांवोंगांव परिभ्रमण करून भजनमठ स्थापिले, नामसंकीर्तन वाढविलें. भजनमठ हीं जणूं संगीतविद्यालयें आणि आपलीं आजचीं 'म्यूझिक् सर्कल्स्'; पण गांवोंगांवचीं.

या भजनमठांत महाराष्ट्रीयांचाहि वांटा होता !

कांचीपुरम्‌चे रामस्वामी दीक्षितर हे वेंकटमखीचा नातू मुद्दु वेंकटमखी याजजवळ तंजाऊर येथें रागपद्धति शिकले. त्यांनीं पूजेच्या वेळीं नागस्वरम् व नृत्य असावेंच असा दंडक पाडला. त्यांचे वर्णम्, कृति, रागमालिका--विशेषतः 'अष्टोत्तरशतरागतालमालिका' --हे प्रसिद्ध आहेत. विवादी (अलोप, अप्रचलित) राग त्यांच्यामुळें पुढें आले. मुथुस्वामी दीक्षितर या सुप्रसिद्ध रचनाकाराचे रामस्वामी हे वडील.

ऊट्टुकडुचे वेंकटसुबय्या यांचीं 'कृष्णगानम्'हि अजून लोकप्रिय आहेत. त्यांच्या तमिळ कृति विविध प्रकारच्या आहेत. 'तिल्लाना' हा प्रकार त्यांनीं वाढविला. आणि मुख्य म्हणजे, क्षेत्रज्ञानें सुरूं केलेला नाट्य म्हणजे गीतवाद्य-नृत्यसहित कथाकथनप्रकार त्यांनींच स्थिर, लोकप्रिय केला. जयदेवाच्या २४ अष्टपद्या आज तमिळ संगीतांत अढळ झाल्या आहेत त्या वेंकटसुबय्यांमुळेंच. हा नाट्यप्रकार, 'नाटकमेल' नांवानें, मेरत्तुर वेंकटरामशास्त्री (१७३१-१७७८) यांनीं वर्धित केला व पुराणकथांच्या द्वारें गांवगन्ना नेला. हे नाटकमेल संस्कृत व तेलुगुमध्यें असत. तमिळमध्यें ते आणले शियाळीचे अरुणाचलकवि आणि त्यांचे नट गायकशिष्य कोदंडरामन् व वेंकटरामन् यांनीं. त्यांचें 'रामनाटकम्' लोकांनीं डोक्यावर घेतलें.

परंतु वेंकटसुबय्यांच्या कांहीं आधीं हा नाटकप्रकार स्थिर होऊं लागला होता. शहाजी राजे भोंसले--व्यंकोजीराजे--शहाजी महाराज या वंशावळीपैकीं दुसरे शहाजी महाराज (१६८६--१७१०) हे तंजाऊरचे राजे अति विद्वान् व संगीतज्ञहि. त्यांनी 'शंकरकाली नटन संवाद' हें नाट्य संस्कृत--मराठी--हिंदी--तेलुगु--तमिळ अशा पांच भाषांत केलें; व त्यानंतर शंकर--व विष्णु--लक्ष्मी--परिणय असे दोन कथाभाग दोन खंडांत दाखविणारें 'पाल्लकीसेवाप्रबंधम्' करून त्याचे प्रयोगहि करविले. द्राविडांतील 'नाट्य' असें हेंच पहिलें. नंतर तें स्वातंत्र्यप्राप्तिच्या काळापर्यंत दरवर्षी तिरुवयूरयेथील मंदिरांत केलें जाई. वेंकटसुबय्या बहुजनसमाजाकडे पोहोंचले हा फरक.

शहाजीमहाराजांचे चिरंजीव तुळाजीराजे पहिले (राज्य १७२९--१७३५) यांचा ग्रंथकार म्हणून उल्लेख पुढें करावयाचा आहे. परंतु त्यांचे चिरंजीव सरफोजी राजे (राज्य १७९८--१८३३) हे फारच सर्वांगीण ठरले. संस्कृत--हिंदी--मराठी--तमिळ--तेलगु--मलयाली--कन्नड या भाषाशिवाय इंग्रजी व फ्रेंच भाषांवरहि त्यांचें प्रभुत्व होतें! (त्यांच्या हातचीं इंग्रजी पत्रें उपलब्ध आहेत). त्यांचें 'श्रीलक्ष्मीनारायण--कल्याणम्' हें नाट्य, 'यक्षगान' या नांवानें

कन्नड प्रांतांतील बहुजनांसमोर आलें व आपले आद्य नाटककार विष्णुदास भावे यांनां त्या परंपरेपासूनच स्फूर्ति मिळाली म्हणतात. 'कोरवंजी—कोर्व्यांचे संगीतजिनस' हें नाट्यनृत्त-पुस्तकहि प्रसिद्ध आहे.

[हें तंजाऊरचें मराठी 'कर्नाटक' राज्य व्यंकोजीराजांनीं १६७३ सालीं सुरू केलें, त्याआधीं तेथें 'नाईक' वंशाचे राजे असत व तें नाईकराज्य-तिरुचिरपल्लै, मदुरै, उत्तर व दक्षिण आर्काट व चिंगलपेट हे प्रांत--आठशें वर्षे म्हणजे सुमारें दहाव्या क्रिस्ती शतकापासून होतें, आणि साहित्यसंगीतकलांनां उत्तेजन हें त्यांचें वैशिष्ठ्य असे. विजयनगरच्या विध्वंसाचा (स्थापना १३३६, रक्कसगीतंगडगी--तालिकोटा--ची लढाई १५६५) त्यावर कांहीं परिणाम झालेला दिसत नाहीं !]

पहिल्या तुळाजीराजांच्या आश्रयाखालीं पचिमिरियम अडैयाप्पैयर हे तानवर्णम्साठीं प्रसिद्ध असे गायक होते. त्यांचा शिष्य पल्लवी गोपालऐय्यर, 'नवरत्नमालिकेचा रचनाकार,' हा आजहि तानवर्णांत अजोड मानिला जातो. स्वरलयांचे जोडीनें प्रस्तार हें तानवर्णाचें वैशिष्ट्य.

कांचीपुरमचे शिवरामन् हे संन्यासी बनून पालारनदीकाठीं आश्रम बांधून रामचंद्रेन्द्र अथवा 'उपनिषद्ब्रह्मम्' नांवानें विख्यात झाले. ते स्वतः, चिंदंबरनाथ योगी आणि काशीहून आलेले संगीतस्वामी ही त्रयी तुळाजींच्या काळांत 'ज्ञानपीठ' समान होती. त्यागराज आणि मुथुस्वामी दीक्षितर यांचें तें स्फूर्तिस्थान.

त्यागराज (१७६७-१८४७), श्यामशास्त्री (१७६३-१८२७) व मुथुस्वामी दीक्षितर (१७७५-१८३५) ही कर्नाटकसंगीताची वंद्य त्रिमूर्ति. श्यामशास्त्रींचे लयतालाचें शिक्षण, बनारसचे संगीतस्वामी यांनीं केलें ! त्यागराजांचे संगीतगुरु सोन्टी वेंकटरामैया व उपनिषद्ब्रह्मन्. त्यागराजांची आई सीताम्मा हिनें त्यांना पुरंदरदासाच्या कृति शिकविल्या. त्यागराजांच्या रचनांमध्यें स्वरांगगत लयभेद आणि विषमग्रह यांचें महत्त्व फार आहे. कर्नाटक संगीतामधील कलात्मक लयप्रस्तारांमध्यें त्यागराजांचें कार्य फार मोठें आहे. त्यांचें रागदारीवर प्रभुत्व व सुसंवादी. स्वररचना तर प्रसिद्धच आहे. एडुप्पु (विदारी), आरुडी व मुथैप्पु या रागालप्तिच्या अंगांवर, समतोल बांधणीवर, त्यांचें प्रभुत्व होतें. मुथुस्वामी दीक्षितर हे रामस्वामी दीक्षितरांचे थोरले चिरंजीव, त्यांची रचना फक्त संस्कृतांत आहे. लय संथ व डौलदार. चाली गमकप्रधान व भारदस्त. शब्दांचा भरणा जास्त. जणूं ध्रुपदच.

राजे भोसल्यांच्याशीं तुलना करितां येईल असे त्रावणकोरचे महाराज स्वाती तिरुनल (१८१३--१८४७) होऊन गेले. त्यांनीं संगीतकलेची अभिवृद्धि केली. परंतु आतां आपण एकोणिसाव्या शतकाच्या मध्यावर आलों, तेव्हां अधिक विस्ताराची गरज नाहीं.

आतां अगदीं त्रोटकपणें दिलेली महाराष्ट्रापुरती ही सनावळी पहा. क्रिस्तीशकाच्या पहिल्या शतकांत सातवाहनांपैकीं हाल याची गाथासप्तशती (गाहासत्तसई). हें प्राकृत काव्य सर्वार्थानें लोककाव्य असून गेयहि आहे. ११२६-११३८ मध्यें गुलबर्गा भागांतील कल्याणी येथें राजा असलेला भूलोकमल्ल सोमेश्वर चालुक्य. त्याच्या 'मानसोल्लास अर्थात् अभिलषितार्थ-

चिंतामणि' ग्रंथाच्या चौथ्या भागावरून स्पष्टच आहे कीं हा राजा श्रेष्ठ संगीतज्ञ होता. ज्ञानदेवांच्या (१२७५--१२९६) ज्ञानदेवीमध्यें कित्येक संगीतसंबद्ध उल्लेख आहेत. त्यांचे हरिपाठ व या भावंडांचे अभंग गेय आहेत. मुक्ताबाईची समकालीन महदाइसा, बीड भागांतली. तिचे प्रसिद्ध ' धवळे ' गाण्यासाठींच आहेत. नामदेव (१२७०--१३७०), जनाबाई यांचे अभंग व नरेंद्राचें रुक्मिणीस्वयंवर (१२९२), अज्ञानसिद्धाचीं पदें (सुमारें १३७०), हीं गेय आहेत. नामा पाठक (१४ वें किंवा १५ वें क्रिस्तीशतक) याचीं ' प्रकरणें ' हीं नाट्ययोग्य कां मानू नयेत ? भानुदास (१४४८--१५१३) यांचीं पदें तर गीतेंच आहेत. विष्णुदास नामा (१५८० सुमारें) यांच्या आरत्या गाण्यासाठीं आहेत. एकनाथ (१२३८--१५९९) हे तर गीतरचनाकारच ! ते संगीतज्ञ असले पाहिजेत. प्रबंध, ध्रुपद हे शब्द इतर कवींच्या गीतांत आले, पण एकनाथ व दासोपंत यांच्या काव्यांत ' ख्याल ' हाहि शब्द आहे. दासोपंतांच्या अनेक गीतांचे राग असे त्यांनीं दिले आहेत. मुक्तेश्वराच्या (१६०९–?) भूपाळ्या गेय आहेत. तुकाराममहाराज (१५८८–४९) हे तर कीर्तनांत रंगलेले, आणि कीर्तन हें नृत्यगानच. अगिनदासचा (१६५९) व तुळशीदासचा (१६७०) पोवाडा प्रसिद्ध आहे. कृष्णमुनि वाईदेशकर यांचें रुक्मिणीस्वयंवर (१६६२) अनेक वृत्तांत आहे. रामदासांनीं ' गीतछंदप्रबंधांचें ' गुणगान जागजागीं केलें आहे. रघुनाथपंडितांचें नलदमयंती–आख्यान एकाद्या नृत्तनाट्यकथेसारखेंच आहे ! उद्धवचिद्घनांची (सुमारें १६५०) पदें हीं गाण्यासाठीं आहेत; तसेच मध्वमुनीश्वर. श्रीधराचें ' गेला अभिमन्यू ' हें गीत प्रसिद्ध आहे. अमृतराय तर गायककवीच. त्यांच्यावेळचे पेशवे नानासाहेब (बाळाजी बाजीराव) यांचा संगीतनृत्याचा षौक विख्यात आहे. सोहिरोबा अंबिये (१७१४-१७९९ ?) हे एक गायककवि. महादाजी शिंदे ध्रुपदरचनाकार व स्वतः भक्त गायक. (मृत्यु १७९४ !) प्रेमाबाईचें ' गड्यांनों, कृष्णगडी अपुला ' याची चाल सौभद्र नाटकांत किर्लोस्करांनीं घेतली ! वेणुगीतें रचणारे देवनाथ महाराज सुरजीअंजनगांवचे, लहरी मुकुंद शाहीर, सोलापुरचे रामजोशी, होनाजी शिलारखाने–बाळा करंजकर ही जोडी, संगमनेरचे अनंतफंदी, जेजुरीचा सगनभाऊ, हर्णैचा प्रभाकर, नाशिककडचे परशुराम, हे सर्व गायक. -- यांत फक्त प्रसिद्ध, व ज्यांच्या गेयत्वाबद्दल वाद नाहीं असे घेतले. इतर असंख्य आहेत व त्यांमध्यें महानुभाव व जैनहि आहेत.

भवभूति हा महाराष्ट्रीय संगीतज्ञ. कल्याणीचा १०७६--११२६ मधील चालुक्यराजा त्रिभुवनमल्ल उर्फ परमर्दी किंवा जयदेव अथवा विक्रमांकदेव; हाहि संगीतज्ञ; सोमेश्वर चालुक्याचाच पिता. सोमेश्वराचा पुत्र, प्रतापचक्रवर्ती जगदेकमल्ल (राज्य ११३४--११४५) याचा संगीतचूडामणि ग्रंथ मान्य आहे. संगीतरत्नाकरकर्ता शार्ङ्गदेव याचें घराणें मूळचें काश्मीरी खरें, पण तीन पिढ्या देवगिरिच्या यादवांचें आश्रित. वरंगळ हें तेलंगणांत, तेथील जयसेनापतिचा नृत्यरत्नावली ग्रंथ १२४९ चा प्रसिद्ध आहे. गोपालनायकाबद्दल निश्चित साधार माहिती नाहीं; परंतु तोहि देवगिरि येथें आश्रित होता अशी कहाणी आहे. वरंगळचा शृंगारशेखर यानें आपल्या अभिनयभूषण ग्रंथामध्यें (१३३० ?) रागरागिणींचें भार्यापतिपद्धतिनें वर्गीकरण केलें ! रत्नाकरावर संगीतकलानिधिटीका लिहिणारा चतुरकल्लिनाथ हा विजयनगरचा राजा इम्मडिदेवराय (१४४६–१४६५) याचा आश्रित.

शहाजीराजे भोंसले हे बंगळूर व तंजाऊर या कर्नाटकी सुभ्यांचे सुभेदार होते, व शहाजीराजे, संभाजीराजे, शाहूछत्रपति, (राज्य १७०८--१७४८) गीतनृत्त्याचे भोक्ते होते. छत्रपति शिवाजी महाराज मात्र या गोष्टींनां वृथा कालक्षेप मानीत पण ते संगीतद्वेष्टे नसावेत. पहिला बाजीरावहि (१७२० -१७४०) नृत्यगीताचा भोक्ता होता. राघोबादादा, नानासाहेब पेशवे, (१७४०–१७६१) दुसरा बाजीराव (१७९५--१८१८) हे त्यांवर ताण. थोरल्या माधवरावांच्या (१७६१--१७७२) दरबारीं सुप्रसिद्ध नर्तकी व गायिका व्यंकटनरसी ही कांहीं काळ होती. सातार्‍याचे शेंवटचे तीन छत्रपती स्वतः पखवाज वाजवीत.

बहामनी राज्यें सुप्रतिष्ठित होतांच [१३५० सुमारें] त्या त्या दरबारीं गाणेंबजावणें सुरू झालें. त्यांत विजापुरच्या आदिलशहांनीं बरेंच लक्ष घातलें. दुसरा अली आदिलशहा [१५५७–१५८०] यानें तर स्वतः ध्रुपदादि रचना केली, त्यांत कांहीं मराठीहि. त्याचा किताब–इ–नउरस ग्रंथ प्रसिद्ध आहे. हैदराबादेच्या निझामांचा तर कलावंतांस मोठाच आश्रय असे, सुमारें १८०० मध्यें तेथें निदान दहातरी फार मोठमोठे गायक होते व ते ख्याल म्हणत ! या दरबारांचें पुणें–सातार्‍याशीं दळणवळण असे व कलवंतांची देवाणघेवाणहि होई. झाइन् उल्–अबदीनखांकडे तेथें शिकलेले बापूराव बुवकर हे १८१०–१८४० मध्यें सातार्‍याच्या महाराजांकडे, वारिसअलीखां यांच्या जोडीनें, ख्याऊध्रुपदगायक म्हणून होते. १८४०–५० च्या सुमाराला वांई येथें चंद्रभागा म्हणून कोणी ' सुस्वरूप नर्तकी, ख्यालटप्पा गाण्यांत नामांकित ' असून तिची कीर्ति लखनउपर्यंत पोहोंचली होती. हिराबाई–कमलाबाई या मायलेकी ' सीधा ख्यालपल्टा ' गात. महाराष्ट्रांतील किफायतअली वृद्ध झाल्यामुळें आपली ' ख्याल गाण्यांत बड्याबड्यांनां मागें टाकणारी ' पन्नास वर्षे उमरीची कन्या रहीमन हिच्यासह उत्तर हिंदुस्तानांतील चरखारी या रियासतींत परत गेले होते.

तंजाऊरकडील भजनांत महाराष्ट्रीय हरिदास--कीर्तनकारांनीं आघाडी मारली, आणि त्यांनीं हरिकथा [कीर्तन] व कालक्षेपम् [भजन] हे प्रकार लोकप्रिय केले. उलट सवाई माधव रावाच्या [मत्यु १७९५] पदरीं पांवा भीमराव हा वेणुवादक होता.

या त्रोटक वृत्तांतावरून ' आपल्या ' म्हणजे महाराष्ट्राच्या संगीतपरंपरेचा धागा सहज जुळतो. त्यांत द्राविड परंपरा कोठें किती याचाहि तर्क करितां येतो. प्रस्तुत पुस्तकाचा विषय ' लयतालविचार '; त्यांत गीतगान व छंदहि येतात. त्यादृष्टिनें विचार करण्यास ही सामग्री पुष्कळ आहे.

द्राविड परंपरेकडे पुन्हां वळावयाचें तर स्पष्ट होतें कीं तमिळ इसैवाल्यांचा दावा कांहीं असो, जें सध्यां चालू आहे तें नाट्यशास्त्रम्, संगीतरत्नाकर, अण्णामाचार्य, पुरंदरदास अशा क्रमपरंपरेचा वारसा सांगतें. तेव्हां आतां हें पहावयास पाहिजे कीं या परंपरेमध्यें कोठें खंड पडला कीं काय, अथवा या परंपरेंतच असें कांहीं आहे कीं काय कीं ज्याचें वळण द्राविडांकडे वेगळें झालें व इतर भारतांत वेगळें झालें ?

म्हणून आतां ' भारतीय परंपरे 'कडे जरा पाहूं.

येथील भारतीय या शब्दाचा प्रथम अर्थ आपण भरतखंडांतील असा घेऊं, 'भरतमुनि-प्रणीतम्' असा नव्हे. ही भारतीय परंपरा, कांहीं प्रमाणांत ज्ञात अशी, वेदोद्भव, वैदिक आहे म्हणतात. परंतु जे खरे मूळचे कोणी वैदिक ('आर्य') असतील त्यांचेच आपण साक्षात् सरळ औरस वंशज असा सुप्त वृथाभिमान आढळतो व महाराष्ट्रीयांतहि आढळतो त्याला कांहीं आधार-पुरावा देतां येणार नाहीं. 'आपण' ती परंपरा मानितों एवढेंच. (बौद्ध, जैन हे अवैदिक, या वाक्याचा अर्थ वेगळा आहे, व त्या संदर्भांतील वेदप्रामाण्य या शब्दाचाहि नेमका विशिष्ट अर्थ आहे. राहणी-रहाटी या अर्थानें त्यांची संस्कृति बहुतांशीं वैदिकच समजली जाते. नवबौद्ध झाले तरी चिन्यांजपान्यांप्रमाणें रहाणी ठेवीत नाहींत.)

वेदसंहिता छंदोबद्ध आहेत. ते छंद अक्षरसंख्येवरून व मात्रासंख्येवरून असे दोन प्रकारांनीं वेगळे सांगतात अशी समजूत आहे. परंतु ती पूर्णतः खरी नाहीं, कारण जे अक्षरछंद (वैदिक), त्यांचीहि पादमात्रासंख्या सांगितलेली आहे. याबद्दल खुलासा या पुस्तकांत ४·१ या टीपेंत पृ. ६८-६९ वर कांहीं केलाच आहे. व्यवहारापुरता मांडावयाचा तर प्रश्न सोंपा आहे. पादांत अमुक इतकीं अक्षरें, हा नियम पूर्ण नियम होऊं शकत नाहीं. अक्षर म्हणजे नेमकें काय, उदाहरणार्थ क्, ख्, ओ, ई, ष्ट्, क्ष् हें प्रत्येकीं एकेक अक्षर कीं काय, एकेका अक्षराचे प्रकार किती, त्याला उच्चारिण्याला तुलनात्मक वेळ किती लागतो, हें सांगितल्याशिवाय पादवर्णन होणार नाहीं. येथें शिक्षा व व्याकरण यांच्या अभ्यासांचीच कांस धरावी लागते आणि यासाठींच हे विषय पूर्वी अभ्यासक्रमांत अत्यावश्यक असत. शिक्षाभागांत शब्द व त्यांवरील आघात, शब्दावयव-पदप्रमाण आणि या अवयवांवरील आघात, शब्दसंधि आणि यथाप्रमाण उच्चारपद्धति (स्वरोच्चार) हें प्रमुख असे. उच्चाराघात, शब्दसंधि, वाक्यसंधि, या संधींच्या आधीं-नंतरच्या शब्दांमधील उच्चारभेद, हें प्रातिशाख्यांत प्रमुख असे. या सर्वांचें वर्गीकृत-विश्लिष्ट नियम सांगणारें शास्त्र व्याकरणांत येतें. हें लक्षांत घेतल्याविना संहितांतील लयबद्धता अजमाविणें यथार्थ होणार नाहीं.

एकादशाक्षरी पाद ॥ दददद । दददलवल । व ॥
अथवा ॥ दददद । दददलवल । ल ॥
अथवा ॥ ददददद । ददलवल । व ॥
किंवा ॥ ददददद । ददलवल । ल ॥

यांपैकीं कोणतातरी एक असूं शकतो. आपल्या आजच्या रीतिप्रमाणें व = विराम = १ मात्रा, द = द्रुत = २ मात्रा, ल = लघु = ४ मात्रा असें क्षणभर मानिल्यास अष्टाक्षरी पादाचे भाग व मात्रा (८)(१५)(१), (८)(१५)(४), (१०)(१३)(१) किंवा (१०)(१३)(४) यांपैकीं कोणत्यातरी एका प्रकाराच्या होतील. एकूण मात्रा २४ तरी किंवा २७ तरी. अशा ४ पादांनीं होईल तो त्रिष्टुभ् छंद.

त्रिष्टुभ् छंदाचे प्रकार – १. ॥ दददद । दददलवल । व)(दददद । दददलवल । व)
(दददद । दददलवल । व)(दददद । दददलवल । व ॥.

२. ॥ददद्द । ददद्लवल । ल)(दददद । दददलवल । ल)
(दददद । दददलवल । ल)(दददद । दददलवल । ल ॥.
३. ॥ ददददद । ददलवल । व)(ददददद । ददलवल । व)
(ददददद । ददलवल । व)(दददद । ददलवल । व ॥.
४. ॥ ददददद । ददलवल । ल)(ददददद । ददलवल । ल)
(ददददद । ददलवल । ल)(ददददद । ददलवल । ल ॥.

असेंच इतर छंदांचें. यांतील स्वरांगें, यति व खंड स्पष्ट आहेत. तात्पर्य, 'वैदिक छंद हे अक्षरछंद' एवढ्यानें भागत नाहीं, आणि परमार्थानें त्यांमध्यें मात्रा नामक कालभागांचेंच महत्त्व ठरतें, व हे कालभाग मुखोच्चाराच्या वेगवेगळ्या तऱ्हांनीं (क्रियांनीं) कालखंड निर्माण करून झालेले असे असतात. ही कालखंडनिर्मिति कठोर–मृदु उच्चार, घोष–अघोष, आघात–अनाघात, क्षणिक अथवा अधिककाल विराम म्हणजे स्तब्धता, इत्यादिकांनीं होते तशी स्वर-नादाच्या उच्चनीचत्वानेंहि होते. अमुक एका स्थानीं म्हणजे उंचीवर स्वरनाद ठरविला कीं तो स्वरित, 'वर चढला' कीं उदात्त, आणि 'खालीं केला' कीं अनुदात्त. परंतु प्रत्येकानें सर्वकाळ आपापल्या 'स्वरिता'ची उंची (पट्टी) एकचएक ठेवावी असें योग्य नव्हे; स्वरितहि उच्चनीच करतां येतो व करावा; तसें झालें म्हणजे 'स्वरान्तर' झालें. स्वरान्तराचें नियमबद्ध घालून दिलेलें प्रमाण तेंहि स्वरान्तरच. 'पट्टी' न बदलतां, 'एकसुरी' म्हणणें तें आर्चिक, 'दोन पट्टयां' त तें गाथिक, 'तीन पट्टयांत' तें सामिक. पट्टी केव्हां किती चढवावी, उतरवावी हें प्रत्येक प्रसंगीं ठरलेलें. त्यानुसार म्हणणें तें 'सुस्वर' आणि उदात्तानुदात्त यथाप्रमाण सांभाळून म्हणणें तें 'सस्वर' म्हणजे स्वरासहित. स्वरनाद क्रमाक्रमानें चढत गेला कीं त्याची एक उंची अशी होते कीं जणूं छातीमधला (उरःस्थानचा) नाद कंठांत आला; त्यापुढें उंची वाढत गेली कीं अमुक मर्यादेनंतर नाद जणूं डोक्यांत घुमला. म्हणून उरःकंठशीर्ष हीं तीन स्थानें. नाद किती चढला म्हणजे त्याला वेगळें स्वरत्व येतें याचें प्रमाण तो 'यम.' यम हे अनंतर म्हणजे एकाला एक लागून आहेत, पण ते पृथक् पृथक् असे वापरतां येतात, वापरले जातात. मुख्य यम असे सात, त्यांनीं आठ वेगवेगळीं स्वरत्वें होतात. त्यांचीं नांवें षड्ज, ऋषभ वगैरे. आठवा नाद असा भासतो कीं जणूं पहिल्या षड्जाचीच स्थानभिन्न प्रतिकृति, जसा कोणीएक देवदत्त नामक मनुष्य आधीं तळमजल्यावर होता तोच आतां वरच्या माळ्यावर आला आहे. यमांमध्यें कांहीं न्यूनाधिक्य होऊं शकतें व त्यामुळें ते ते स्वरनाद मृदु अथवा तीक्ष्ण असे भासतात.

येथें 'स्थान' बदललें कीं आजच्या भाषेंत 'सप्तक' बदललें. परंतु एकदीड सप्तकांतहि खालचा 'स्वरित', मधला 'स्वरित' व वरचा 'स्वरित' असे उर–कंठ–शीर्ष यांतून निघूं शकतात; तींहि (शारीर) स्थानेंच. स्थान म्हणजे 'ऑक्टेव्ह्' व स्थान म्हणजे 'रजिस्टर्' असे दोन वेगळे अर्थ संदर्भानुसार होतात.

हें सर्व प्रातिशाख्यांमध्यें येतें, आणि छंदोलयाच्या लक्षणांमध्यें त्याचाहि अंतर्भाव होतो. (येथें दिलेला उदात्तादिकांचा व स्वरान्तराचा अर्थ, षड्जादि आरोही व्यवस्था, आर्चिकादिकांचा

अर्थ, हा मूळ ग्रंथांधारें अभ्यासाधारें व तर्काधारें दिलेला आहे; संगीतावर लिहिणाऱ्यांचीं गतानुगतिक विधानें वेगळीं आढळतील).

एका स्थानांत (म्हणजे आजच्या भाषेंत सप्तकांत) जरी सात यम असले तरी सातहि यमांचा वापर हरप्रसंगीं करावयास हवा असें नाहीं. पठणांत एका पादभागांत तरी 'स्वरित' एकच. पट्टी बदलली कीं स्वरिताची जागा बदलली, मग तिचेच उदात्त–अनुदात्त प्रकार करावयाचे. म्हणजे अनुदात्त–उदात्त हे एका स्वरित पट्टीच्या आगेंमागें असलेले नाद, आणि स्वरांतर म्हणजे एक स्वरितपट्टी सोडून देऊन दुसरी एक वेगळी धरावयाची. स्वरांतर हा उदात्ता-नुदात्तासारखा 'स्वरनाद खालींवर हालवण्याचा' प्रकार नव्हे; त्याचप्रमाणें आर्चिक-गाथिक-सामिक यांच्यापुढचा, 'चार स्वर घेऊन' म्हणण्याचा, प्रकार नव्हे. गाथिक म्हणजेहि 'दोन सुरांचें म्हणणें' नव्हे, तर एका पट्टीवर उदात्तअनुदात्तभेदानें म्हणावयाचें, मग पट्टी बदलून तसेंच करावयाचें; तसेंच सामिकांत अशा तीन वेगवेगळ्या पट्ट्या.

(आधीं सप्तकांत फक्त तीनच सूर होते, मग त्यांचे चार झाले, पुढें पांच झाले, आणि कालांतरानें एक जो मोठा 'गाळा' पडला त्यामध्यें आणखी दोन घातले,--या अशा काल्पनिक 'इतिहासा'ला कांहींहि आधार नाहीं. प्रथम तीनचारच स्वर असले पाहिजेत कारण तें असंस्कारित, प्राथमिक अनगड अवस्थेंतील मानवाकडून अपेक्षित आहे, अशा तऱ्हेचे विचार तर विचारच नव्हेत, त्या भिकार कल्पना आहेत. आणि 'आदिमानवाचा पहिला उद्गार असाअसा होता' वगैरे विधान तर फेंकूनच दिलीं पाहिजेत).

हें लक्षांत घेतलें तर गायत्रीमंत्र, अथवा ऋग्वेदाच्या सुरुवातीचें 'अग्निमीळे पुरोहितं', वगैरेंचें पठण कसें व त्याची नियमबद्ध घडण कोणती तें सहज उकलतें. श्रवणानें तें नीट उमगतें. तें स्वरांगलयबद्ध आहे हें कळतें.

उलट, लौकिक छंद हे मात्रासंख्येवरून जरी ठरतात तरी त्यांमध्येंहि अक्षरांचेंच महत्त्व असतें; कारण लघुगुरु वगैरे मात्रामानें जीं आहेत तीं घड्याळानें ठरत नाहींत तर अक्षरोच्चारांनींच परस्परप्रमाणित अशीं ठरतात. येथें वरील वैदिक छंदांतील मात्रांबद्दलचाच मुद्दा अक्षरांस लागू होतो, व अक्षरांबद्दलचा मुद्दा मात्रांनां.

हें लक्षांत घेतलें कीं ऋग्वेदाच्या अखेरचा जो 'मंत्र,' 'समानी व आकूतिः समाना हृदयानि वः' इत्यादि, त्याचें पठण कसें व त्याला आधार काय, हें उकलतें. श्रवणानें उमगतें कीं तें स्वरांगबद्ध आहे, त्यांत तालांगाला वाव आहे व त्यांत आवर्तनहि आहे.

अशा प्रकारें अक्षरोच्चारमालिकांमध्यें जो लयबद्ध नादक्रम होणार, त्यामध्यें शब्दांवर नियमनाचें जणूं आवरण–आच्छादन पडलेंसें होतें म्हणून हे 'छंद,' अथवा त्या लयबद्धतेचें उच्चारावर आच्छादन पडतें म्हणून 'छंद', किंवा या अशा पठणामुळें 'आल्हाद' होतो म्हणून हें 'छंद' पठण.

छंदविस्तारप्रस्तार होतो आणि वेगवेगळ्या छंदांचे मिश्रप्रकारहि होतात, त्यामुळेंहि हा

विस्तार अधिक होतो. एकेक छंदमालिका म्हणजे एकेक ऋचा. एकेका ऋचेंतील छंद, बहुधा एका प्रकारचे असतात पण तो नियम नाहीं. एका ऋचेंत एकाहून अधिक विषय मात्र नसतो.

नियमांनुसार लयबद्ध उच्चारांसाठीं शब्दांतील वर्णांनां लघूपाय कित्येक वेळां केले जाणारच; स्तोकस्तोभें होणार. स्तोभांत जे प्रकार ते तीन. वर्णस्तोभ ('इयादिपूरण'), पदस्तोभ, आणि वाक्यस्तोभ. पदस्तोभांत आउ, हाउ असे 'शब्द' अधिक घातले जातात. वाक्यस्तोभांत पुनरुक्ति, पदपरिवर्तन, अशा तऱ्हांचे नऊ प्रकार सांगितले आहेत. अर्थात् सरळ अर्थवाही पठणांत वाक्यस्तोभें अजीबात येणार नाहींत व पदस्तोभें क्वचित् येतील.

अशा या पठणांत तालनामक हस्तक्रिया नाहीं. मात्र उदात्तादि योजना, अक्षराघातादि जोरभार, यांवर नियमन ठेविण्यासाठीं तर्जनी व मान हीं खालींवर करण्याची परंपरा आहे. पण ती अवश्य असें मात्र नाहीं. लयबद्धता व लयमानें आहेतच. यति आहे. ग्रहभेद आहेत. अंगें होतात. मात्रानियमनांमुळें जाती आहेत. कला दिसतात, पण त्या उच्चारांमधील; हस्तक्रियेंतील नव्हे. खंड आहेत. कधीं आवर्तनहि आहे. जेथें आवर्तन आहे तेथें तालांगेंहि दाखवितां येतातच; इतरत्र कधीं तालांगें होतात. परंतु हें सर्व, सर्वच ऋचांमध्यें आहे असें नव्हे, आणि ज्यांत तें तें आहे त्यांतहि त्याची त्याची स्पष्टता कमीअधिक अशी वेगवेगळी आहे. तात्पर्य, ऋचापठण हें, अतिशय लयतालबद्ध ते फार अस्पष्टपणें तालबद्ध असें, नाना प्रकारांचें आहे. परंतु लयबद्धतेमुळें तें सामान्य 'गद्य'—म्हणजे सामान्य उच्चारित, अर्थवाही परंतु लयनियमनबंधन नसलेलें जें 'भाषित' – त्याहून वेगळें आहे. हें पठण आहे; पठण व सामान्य 'गद्य' यांतील हा मुख्य फरक. त्या दोहोंमधील मर्यादा नेमक्या कांटेकोर अशा नाहींत, एक प्रकार दुसऱ्यांत हळूंहळूं नाना वाटांनीं परिणत झालेला, असें म्हणतां येईल.

'कुवित्सोमस्यापामिति'–मी सोमरस पिऊन हर्षभरित झालेलों आहें–अशा प्रकारांच्या अर्थांच्या अनेक ऋचा अर्थवाही अशा पठतांनां स्वरोच्चता–नीचतांच्या, स्वरांन्तरांच्या, क्षेत्रमर्यादा अधिकतर झाल्या तर साहजिकच. अशा प्रकारानें जें पठण तें गानासमान बनूं पहातें व हा प्रकार टोंकाला जातो तेव्हां तें गानच बनतें. सामान्य गद्य–पठण–सस्वरपठण–सुस्वरपठण–गान अशी ही श्रेणी आहे व तिचे वेगळे प्रकार एकांत दुसरा मिसळलेला असे आहेत, त्यांत आंखीव मर्यादाभेद नाहींत.

ज्या ऋचांमध्यें नियमबद्धता अत्यंत कमी त्या 'यजुस्'. त्यांचें वरील प्रकारानें गान बनूं शकत नाहीं. गानक्षम ऋचा तीं सामें. साम हें गानहि आहे व ती ऋचाहि आहे. तेंच गीत व तेंच गान. त्यामध्यें पदस्तोभें, वाक्यस्तोभें होऊं शकतात व होतात.

घरांत, घराबाहेर, रानांत अशीं म्हणण्यायोग्य वेगवेगळीं ऋचागानें म्हणजे सामें, यांत चार गायनप्रकारः वेय, ऊह्य, ऊह व आरण्यक. यांतील कांहीं प्रकार लौकिकगीतरूपहि असूं शकतील, पण तसें निर्दिष्ट नाहीं. सामसंहिता म्हणून जी आहे तिच्यांत मात्र फक्त स्तोत्रें आहेत. त्यांचे चार भाग असून प्रत्येकांत इंद्र, सोम, अग्नि व वरुण या देवतांची स्तुति एकामागून एक अशी आहे; इंद्रस्तुति–सोमस्तुति–अग्निस्तुति–वरुणस्तुति यांच्या ऋचा (सामें) चार वेळां आल्या

आहेत. अर्थात् यज्ञामध्यें म्हणण्यास हें योग्य. यज्ञीय सामगायनाची परंपरा विस्तृत वर्णित आहे. त्यांत तीन गायक असत, वीणेची किंवा वीणांची साथ असे, (कदाचित् वेणुची व तालवाद्याचीहि, पण नक्की सांगतां येत नाहीं). गायनांत हिंकार, प्रस्ताव, उद्गीथ, प्रतिहार व निधन असे पांच क्रमयुक्त विभाग मुख्य असत. म्हणजे हें योजनाबद्ध, चढत्या रंगतीचें व बांधेसूदपणें आवर्तें घेण्याचें गायनरूप आहे. अशा सामांचें गान अगदीं ठरलेलें असे व त्यांजबद्दलच्या हस्तलिखित वह्या सामगायकांनीं जतन केलेल्या असत. (हा ठराविकपणा पाळूनहि त्यांत कांहीं स्फूर्त भर घालण्यास मुभा असे किंवा नसे हें कळण्यास साधन नाहीं; यज्ञाला कांहीं अंशीं उत्सवरूप असे, यज्ञमंडपांत कथाकहाण्याहि फावल्यावेळीं होत, हें मात्र आहे). त्या रचनांमधील खडे स्वर एका सप्तका-मधील जाणण्यासाठीं गात्रवीणा हें साधन असे. अंगठ्यावर क्रुष्ट (म्हणजे ओढलेला) नाद ओळखणें, त्याखालीं आंगठ्यावरच प्रथमनाद, तो क्रुष्टाच्या खालीं; तर्जनीवर द्वितीय, आणखी खालीं; वगैरे. हा हाताच्या बोटांवरचा क्रम उतरत्या स्वरनादांचा. परंतु षड्ज, ऋषभ वगैरे जे चढते स्वरनाद त्यांची या बोटांशीं सांगड कशी होई हें स्पष्ट कोठेंच नाहीं. प्रथम–द्वितीय इत्यादि ते वेणुवर मध्यम–गांधार इत्यादि, एवढेंच आढळतें. त्यानें गात्रवीणानिश्चिति होते, पण गात्रवीणाधारें मध्यम–गांधार वगैरेंची प्रमाणनिश्चिति होतेच असें नाहीं. आणि वेणुवरील मध्यम स्वरनाद जरी झाला तरी तो आधारनादाच्या–षड्जाच्याच–सापेक्ष असणार; तो षड्ज कोठें कसा, आणि हें तंत्र वीणेवर कसें, हेंहि निसंदिग्ध–निर्विवाद असें ठरत नाहीं. उपरोल्लिखित मध्यम म्हणजे पियानोच्या मध्यभागाच्या सप्तकांतील पांढरी चौथी पट्टी जो ठराविक कंपद्रुतिचा नादच देते तो, गांधार म्हणजे त्याखालच्या, पांढऱ्या तिसऱ्या पट्टीचा, इत्यादि तर्क ' मिड्ल् सी=षड्ज = गात्रवीणेचा ' चतुर्थ ' म्हणजे अनामिकेचें मधलें पेरें ' या कल्पनेनें केलेले आहेत, त्यांनां ग्राह्य मानण्यास पुरावा नाहीं. मिड्ल् सी च्या सापेक्ष ' सी मेजर् स्केल् ' हेंच केवळ नैसर्गिक शास्त्रपूत, हा पूर्वग्रह अशास्त्रीय आहे. हा सर्व विषय संदिग्ध व अनिर्णीत आहे. त्याचा निकाल प्रत्यक्ष श्रवणानेंहि होणार नाहीं, कारण आपल्या मूर्च्छनापद्धतिमुळें त्या त्या गीताचा आधारनाद (उंची) कोणता हें जरी ठरलें तरी षड्ज अमुकच हें केवळ तेवढ्यानेंच सांगतां येत नाहीं; आधारनाद षड्जच हवा असें मूर्च्छनांत नाहीं, आणि सामगायन मूर्च्छना मानितें. अमुक चार स्वरनाद कानीं पडले तर ते मगरेसा आहेत कीं सानिधप कीं दुसरें कांहीं हें तेवढ्या चारांवरूनच सांगतां येत नाहीं. याचा कांहीं आडाखा ' वेणुवरील स्वरनादाला मध्यम म्हणावें ' असा अर्थ घेऊनहि होत नाहीं, कारण लांबी व्यास–छिद्रें यांनुसार वेणुचीहि ' पट्टी ' बदलणार; आणि गायकाच्या साथीला त्याच्याच पट्टीची वेणु घ्यावी वगैरे कांहीं नियम सांगण्याला आधार मिळत नाहीं इतकेंच नव्हे तर सामगायकांच्या साथीला वेणु असेच हेंहि निश्चित नाहीं. आणि ' वेणुचा स्वरनाद ' म्हणजे कोणता ? सर्व भोकें मिटून कीं उघडीं ठेवून ? हे नाद वेगळे असतात; आपण पहिल्यास सा व दुसऱ्यास (सातवा) नि म्हणतों. म्हणून हेंहि संदिग्धच आहे. शिवाय, वेणु जरी अमुक पट्टींत असली तरी गायक मूर्च्छनांच्या योगें आपली पट्टी वेगवेगळया सामांत वेगवेगळी करूं शकतो. म्हणून ' सामसप्तकांचें मूळ अमुक सात स्वरांचें ' याबद्दलचीं सर्व मतें आदरून पण ' असिद्ध ' अशा शेऱ्यानिशीं बाजूस ठेवावीं लागतात आणि सिद्ध कांहींच ठरत नाहीं. ' सामसप्तक अवरोही ' असें तर ठरतच नाहीं, गात्रवीणाक्रम म्हणजे सप्तनादक्रम असें नाहीं. आणि सप्तकाचें वर्णन

आरोही असो कीं अवरोही, गायकवादक आरोही-अवरोही-संचारी हे तिन्ही वर्ण घेणारच, म्हणून 'सामसप्तक अवरोही' या विधानानें साध्यहि कांहीं होत नाहीं. क्रुष्टादि व्यवस्था बोटांसाठीं आहे, आणि षड्जादि व्यवस्था स्वरनादांची आहे, हें लक्षांत घ्यावें. (४·१ या टीपेंत पृ. ७१–७५ मध्यें याबद्दल अतिकठोर दीर्घ टीका केली तिचा उद्देश, विचारपद्धति तर्कशुद्ध असावी, साधार सबळ पुरावा कोणता तो स्वतः पहावा, निराधार ठाम विधानें नसावीं, हीं सार्धी विचार-पथ्येंहि संगीतावरील लेखक मानीत नाहींत या वस्तुस्थितिकडे आवेशानें लक्ष वेधावें हा होता. येथें त्याची गरज नाहीं, तें भरपूर करून झालें आहे. म्हणून येथें फक्त पुराव्यानें काय ठरतें काय ठरत नाहीं येवढेंच सांगणें पुरे.)

तात्पर्य, सामसंगीताचा स्वरभाग अनिर्णीत आहे व निर्णयाला पुरेसे आधारच नाहींत.

परंतु सामसंगीताचा लयभाग मात्र सांगतां येतो.

सामसंगीतांत तालांग असें नाहीं हें वर सुचविलेंच. परंतु पादभाग म्हणजे खंड आहेत व नानाघोषाघातहि आहेत, तेव्हां ती भरपाई करितां येईल; तथापि तें बरोबर कीं चूक हें ठरण्या-सांगण्याला आधार कांहींच नाहीं. म्हणून या संगीतांतील स्वरांगें फक्त पहावयाचीं.

सामगायनांत ऋचांमध्यें फेरफार (विकृती) पुढील प्रकारांनीं होतात. १) विकार. यांमध्यें अक्षरांमध्यें बदल होतो–जसें अग्नये ऐवजीं ओऽग्नायी, ओवाऽऽग्नायी वगैरे. २) विश्लेष. यामध्यें स्वरसंधिचा भंग होतो–जसें वीतये ऐवजीं वोयितोयाऽयी, मूर्धानंदिवो ऐवजीं मूर्धानंदा-इवाअ. ३) विकर्षण. यामध्यें ऱ्हस्वाऐवजीं दीर्घ उच्चार होतो. जसें वैश्वानरं ऐवजीं वैश्वानराम्, सुतस्तोमे ऐवजीं सूतस्तोमे. ४) विराम म्हणजे स्तब्धता. जसें अतिथिंजनानां ऐवजीं अति–थिंजनानाम्. ५) अभ्यास म्हणजे पुनरावृत्ति. जसें आज्यदोहम् हें आज्यदोहम्, आज्यदोहम्, आज्यदोहम् असें म्हणणें. ६) लोप. म्हणजे एकादा वर्ण गाळणें. हें फार क्वचित्. जसें आज्यदोहं ऐवजीं आज्यदो. कधीं ॐ गाळला जाई. ७) आगम. संहितेपेक्षां अधिक अक्षरें घालणें–तीं आउहोयी, हिं, हुं, हों, हाऊ, अआ इत्यादि स्वराक्षरें, हायी, अथ, इह. जसें भरन्नकारिणम् ऐवजीं भअरौवा ऽ ऽ ऽ ऽ ओ ऽ ऽ ऽ ऽ वा ऽ नका ऽ ऽ ऽ ऋणा ऽ गुं हो ओ इहा ऽ. हें सर्व आलाप-युक्ति म्हणून–कदाचित् तालासाठींहि–असावें असें म्हणणें ग्राह्य होईल. स्वरालंकारांमध्यें दीर्घत्व (प्रेंख), तीन स्वरांची सपाट तान आरोही (नमन) किंवा अवरोही (विनत), मींड (कर्षण), चारपर्यंत स्वरांची मुरकी (अत्युत्क्रम), चार स्वरांचा पलटा, (संप्रसारण), हे प्रकार आहेत. म्हणजे हें गायन, लयबद्ध स्वरालापयुक्त गीतगान, कदाचित् तालावर्तनयुक्तहि, असें असलें पाहिजे. आरोही तानेला नमन म्हटलें आहे त्यावरून येथें पडद्यांच्या वीणेचा संबंध आहे कीं काय अशी शंका येते.

इतके प्रकार असतांनां त्यांचीं मिश्रणें, त्यांचें प्रस्तारविस्तार न होणें हें जरा असंभवनीय वाटतें. परंतु सामांतील ज्या ऋचा (पूर्वार्चिक–उत्तरार्चिकांतील संग्रह) त्या सर्व देवतास्तुतिपर; म्हणून ज्यांत गांभीर्य, भारदस्तपणा असेल तेवढेच अलंकार त्यांत असावे अशी कल्पना होते. दीर्घ तानपलटे, मुरक्यांच्या मालिका, इत्यादि नसावयाला काय कारण आहे? परंतु तें 'लौकिक

गानांत' च फक्त असावें असा अंदाज होतो. त्याकाळीं केवळ मनोरंजनार्थ लौकिकगान नसेलच हें संभवत नाहीं इतकेंच नव्हे, तर लौकिकगान हेंच अधिकतर म्हणजे सर्व लोकांमध्यें व अधिक वारंवार होत असावें, व त्यामध्यें 'घालून दिलेलेंच कटाक्षानें तसेंच म्हणावें' असा कर्मठ आग्रहहि नसावा.

॥ हा ऽ ऽ ऽ उऽ । हा ऽ ऽ ऽ उ ऽ । हा ऽ ऽ ऽ उ ऽ ॥ यांत तिहाई आहे व १८ मात्रांचा ६, ६, ६ मात्रांचा तिस्रजाति (अथवा मानुष उपजाति) ताल स्पष्ट आहे, प्रत्येक 'हा' वर घोषाघात आहे. म्हणजे 'खाली' नाहीं. (परंतु हवें तर मधल्या हकाराचा जोर कमी करून ७ व्या मात्रेला खाली ठेवतां येईल).

॥ आऽऽऽज्यऽदोऽऽऽहंऽ । आऽऽऽज्यऽदोऽऽऽहंऽ । आऽऽऽज्यऽदोऽऽऽहंऽ ॥ यांत १२ - १२ - १२ मात्रांची तिहाई स्पष्ट आहे. हाहि तिस्रजातिचा, तीन खंडांचा ताल मानितां येईल.

'मूर्धानं दिवो अरतिं पृथिव्या वैश्वानरमृताय जातमग्निम्' हें जें अग्निवर्णनात्मक 'ज्येष्ठ' साम, त्याची सुरुवात वरप्रमाणें हाउ आणि आज्यदोहम् या शब्दांच्या प्रत्येकीं तिहाईनें होते. तेव्हां । हाऽऽऽउऽ । चा लय, हा च्या प्रथमोच्चारानें ठरणारा कालभाग ही मात्रा करून, आपण निश्चित करूं शकतों. आतां पुढें जो आज्यदोहम् शब्द आहे त्यांत १२ मात्रा बसतात व त्यांची तिहाई आहे, आज्यदोहम् मध्यें अर्धमात्रेचीं अंगें करून आपण असें करूं शकूं कीं ॥ हाउ । हाउ । हाउ ॥ या ६+६+६ = १८ मात्रांच्या तालांत ॥ आज्यदोहम् । आज्यदोहम् । आज्यदोहम् ॥ येवढें आवर्तन १८ मात्रा घेऊन बसेल. येथें ताल द्विकल झाला; लय दुप्पट झाला म्हणजे द्रुत झाला असें मानावयाचें नाहीं; कारण मात्रामान हाउच्या लयानें ठरविलें आहे व तें कायम मानिलें. जर लय दुप्पट झाला म्हटलें तर ताल एककल राहिला पण वेगळा, १८ ऐवजीं ३६ मात्रांचा झाला आणि यति मात्र स्रोतोगता – हल्लींच्या भाषेंत गोपुच्छा – झाली असें म्हणावें लागेल.

सामगायनांत, वर उल्लेखिलेल्यांपैकीं कोणताच नियम सांगितलेला नाहीं. हाउच्या उच्चारानुसार जी मात्रा ठरते तोच लय अखेरपर्यंत कायम असतो. म्हणजे वेगवेगळ्या 'वाक्यां' चे ताल वेगवेगळे असूं शकतात ! असें जर आहे तर वरीलपैकीं दुसरें विधान, 'ताल एककलच, लय द्रुत, यति स्रोतोगता' हें लागूं पडावें, पण तसेंहि होत नाहीं. कारण यापुढचीं 'वाक्यें' निराळ्याच तालांत आहेत ! म्हणजे ताल व लयगति प्रत्येक पादांत बदलते असें म्हणावें लागेल.

॥ मू ऽ ऽ ऽ र्धा ऽ ऽ ऽ नं ऽ दा ऽ इ ऽ)(वाऽऽऽ – – अ ऽ र ऽ)(तिं ऽ पृ ऽ थि ऽ ऽ ऽ व्या ऽ ॥
१४–१०–१० अशा मात्रासंख्यांचे तीन खंड, तालमात्रा ३६. लय कायमच आहे.

॥ वै ऽ ऽ ऽ श्वा ऽ ऽ ऽ न ऽ रां ऽ ऽ ऽ)(ऋ ऽ त ऽ आ ऽ ऽऽ) (जाऽऽऽ तऽ मऽ ग्नींऽऽऽ ॥
१४ + ८ + १२ = ३४ मात्रा, तीन खंड.

येथें अर्थानुसार 'वाक्यें' मानिलीं. तसें न केल्यास हीं ६ वाक्यें होतात; मात्रा अनुक्रमें १४, १०, १०, १४, ८, १२. असा ७० मात्रांचा 'चरण' होतो.

या विश्लेषणावरून स्पष्ट होतें कीं अमुक एक ताल अमुक ऋचेला आरंभापासून अखेर-पर्यंत, असें नाहीं. (तसें होईल, पण तो नियम नव्हे).

वरील लयलिपिकरण प्रत्यक्ष श्रवणानुसार केलेलें आहे व तसेंच तें इतर पुस्तकांतहि आढळेल. परंतु प्रस्तुत लेखकाला येथें एक शंका येते. हें जें गातात, त्याला आधार म्हणून परंपरेनें चालत आलेल्या हस्तलिखित पोथ्या आहेत आणि तशी कांहीं थोडी छपाईहि झालेली आहे. वरील 'ज्येष्ठसाम' तर प्रसिद्धच आहे. पोथ्यांमध्यें हस्तदोष कधींच झाले नाहींत हें मुद्दां आपण मान्य करूं. या पोथ्यांत व छपाईत 'सारेगम' (षड्जग्राम) नसतें तर केवळ आंकडे असतात व ते १, २, ३, ४ असे, अक्षरांच्या डोक्यांवर असतात. ते अंक गात्रवीणापद्धतिचे, क्रुष्ट–प्रथमादि म्हणजे आंगठा–तर्जनी इत्यादि बोटांचे निदर्शक, व म्हणून स्वरनाद–स्वरांचे निदर्शक असतात. (कोणत्या बोटावर सा हें निःसंदिग्ध निश्चित निर्णीत होत नाहीं हें प्रस्तुत लेखकाचें म्हणणें वर दिलेंच; त्याचा येथें संबंध नाहीं). परंतु कांहीं अंक '२ र' असे असतात; तेथें त्या अंकाखालचें अक्षर दुप्पट दीर्घ करावयाचें असें आहे. (तरी अवग्रहहि असतात ! पण तें सोडून देऊं). म्हणजे अक्षरावर २ र असलें कीं त्या अक्षराचा उच्चारकाल दोन मात्रांचा ठेवावयाचें. हें सर्वश्रुतच आहे. (र चा अर्थ काय ?) परंतु १ र, ४ र, ५ र असेहि 'रकारोपाधि-युक्त' अंक कांहीं अक्षरांवर आहेत, त्यांचा हिशेब काय ? तेथें तेथें मात्रामान एकपट–चौपट–पांचपट असें उद्दिष्ट असे काय ? कीं तेथील १, ४, ५ हे अंक बोटांचे निदर्शक आणि र चा अर्थ २ र म्हणजे दीर्घ असा घ्यावयाचा ? याचा खुलासा कोठें मिळत नाहीं. या दोन शंका प्रत्येकीं होकारार्थी उत्तरांनीं सुटल्या असें मानून त्यांप्रमाणें ताळा पहावा तर श्रवणांत व छपाईत तसें झालेलें सांपडत नाहीं. मात्र 'संतोष' (!) एवढाच कीं, तसे तसे अर्थ करूनहि 'सर्व वाक्यांचा ताल (एकूण मात्रा व खंड), निदान प्रत्येकांतील एकूण मात्रा तरी, समान' असें होतेंच असें नाहीं. म्हणून तालसंबंधींचा मुद्दा जो वर सांगितला तो अबाधित रहातोः सामांचा ताल अथपासून इतिपर्यंत एकच असें गायनांत नाहीं.

(कधीं अक्षरांच्या ओळींतच ३ हा आंकडा आढळतो, पण तेथें त्या अक्षराचें अथवा तेथल्या स्वराचें दीर्घत्व तिप्पट दिसतेंच असें नाहीं. अथवा तें अक्षर त्रिरावृत्तहि नसतें. उलट ॐ हें अक्षर 'ओ३म्' असें लिहिलेलें असतें. – 'ॐ इति सामानि गायन्ति, ओम् शोम् इति शास्त्राणि शंसन्ति ('तैत्तिरीयोपनिषद् शीक्षाध्यायः ८). — तेथें ॐ च्या मात्रा सात आढळतात आणि हा हिशेब 'ॐ कार साडेतीन मात्रांचा' याच्याशीं जुळतो ! पण तो उच्चार अ–उ–म–अर्धमात्रा ◡ असा नसून 'अ–उ–म् $\frac{१}{८}$ ◡ $\frac{९}{८}$ – अर्धमात्रा ◡' असा असतो ◡ च्या मात्रा $१\frac{३}{८}$).

येथें लेखकानें तालशब्द वापरिला; त्याला कारण असें कीं, एकेका 'वाक्याचे का होईना, खंड स्पष्ट आहेत, तेथील यतिस्थानें स्पष्ट आहेत. कारण तेथें अक्षरोच्चार एकतर घोषयुक्त अथवा आघातयुक्त आहे. आणि श्रवणानें कळतें कीं प्रत्येक 'वाक्य' ज्या स्वरनादानें सुरू होतें तो सर्वजागीं तोच आहे अथवा त्याचाच स्थानभेद (वरच्या सप्तकांतील तोच स्वरनाद) आहे. लिपिमध्येंहि, 'वाक्या' च्या सुरुवातीच्या स्वरावरील अंगुलिनिदर्शक अंक तोचतोच आहे, अपवाद फार थोडे. उदाहरणार्थ, या ज्येष्ठसामाच्या प्रत्येक 'वाक्या' च्या सुरुवातीच्या अक्षरावर

२ (किंवा २ र) हा अंक आहे; एकूण २७ 'वाक्यें' आहेत व फक्त 'वैश्वानराम्' या आठव्या 'वाक्या'चा वै, ५ र असा कांहीं छपाईंत आहे; तर कांहीं छपाईंत तर तो २ र असाच आहे; त्यांत खरेंखोटें कळत नाहीं.–येथें २ चा अर्थ तर्जनी. (आणि तर्जनीनें व्यक्त होणारा स्वर-नाद, मग तो सा असो, म असो, प असो, रे असो, ध असो, कीं आणखी कांहीं, आणि ३–४–५ हेहि निधप, गरेसा, मगरे, सानिध, पमग असे कांहीं असोत व कसेहि कोमलतीव्र असोत. त्याबद्दल सर्वच मतें फोलकट पुराव्याचीं म्हणून सर्वच सारखींच ग्राह्य–अग्राह्य.)

तात्पर्य, येथें स्वरांगें, मात्रामान, खंड, यतिस्थानें, ग्रह हीं स्पष्ट आहेत म्हणून तालशब्द अयुक्त नव्हे. क्रिया–कला उच्चारांत व स्वरांत आहे पण 'हस्तक्रिया' अशी नाहीं, 'मार्ग' नाहीं, 'खाली' नाहीं, म्हणून तालशब्द वापरूं नये असा कल होतो खरा, परंतु बोध होईल पण अभि-व्यक्ति अस्पष्ट, अशा प्रकारें जाति, यति व प्रस्तारभेद कांहीं प्रमाणांत आहेत.

वरील सामहि, 'आपल्या' अर्थानें तालबद्ध करितां येतें. परंतु त्यासाठीं ॥ मूर्धानं दिवो । अरतिं पृथिव्या । वैश्वानरं ऋत । आजातमग्निं ॥ अशा कांहीं प्रकारानें खंड करावे लागतील, आणि ते खंड सामगायनाशीं–परंपरेशीं–विसंगत आहेत.

छंदांत खंडांनां 'पाद' म्हटलें आहे. मूर्धानं दिवो अरतिं पृथिव्या, असे ११–११ अक्षरांचे या ऋचेंत ४ पाद होतील, व हा त्रिष्टुभ् छंद म्हणून प्रत्येक पादांत २४ किंवा २७ मात्रा अथवा जगती छंद म्हणून प्रत्येक पादांत २५ किंवा २८ मात्रा मानाव्या लागतील.

सामगायनांतील ऱ्हस्वदीर्घत्वें व खंड यांजबद्दल पाठभेदांनां जागा असूं शकेल, परंतु एकूण दीर्घत्वें, मात्रा व खंड यांजबद्दल विवाद होऊं शकत नाही, कारण पोथ्यांमध्यें हीं तीनहि नियमनें "दीर्घ अमुक इतकीं, मात्रा अमुक, पर्व अमुक" असें स्पष्ट लिहिलेलीं असतात. वर मुद्दाम 'वाक्य' असा जो शब्द वापरिला, त्याचें खरें पारिभाषिक सामरूप 'पर्व'. ज्येष्ठसामांत 'दीर्घ ३२, मात्रा २३, पर्व २७' असें आहे. येथील 'मात्रा' २३ याचा अर्थ मात्र लागत नाहीं. श्रवणांत व छपाईंत तसा प्रत्यय येत नाहीं, आणि तसा प्रत्यय येतो असें कोणी सांगत लिहीतही नाहीं. *

ही 'गायनपरंपरा' टिकून आहे ती हजारों वर्षे तशीच अबाधित आहे असें म्हणतात तें मान्य करितां येईल, परंतु तिचें वरप्रमाणें अथवा इतर कांहीं शास्त्रपूत तर्कशुद्ध प्रकारें विश्लेषण कोणी केलेलें आढळत नाहीं हें मोठें दुःख आहे. म्हणून प्रस्तुत लेखकानें आपल्या अल्पमति-प्रमाणें वरील तर्क मांडिले. तज्ञांनीं आतांतरी त्यांतील योग्यायोग्य–ग्राह्याग्राह्य काय तें ठरवावें

ऋचांचे केवळ पठणात्मक उच्चार व त्यांतील लघूपाय लक्षांत घेऊन, व्हर्नन् आर्नोल्ड् यांनीं त्यांतील लयतालबद्धता बऱ्याच प्रमाणांत विवेचली–दाखविली आहे. त्यांच्या 'वेदिक् मीटर्' या इंग्रजी पुस्तकांतील कांहीं भाग श्री. ना. ग. जोशी यांनीं आपल्या 'मराठी छंदोरचना'

* पण 'आद्ये चतुर्थमपि चाष्टमकं सैकादशं यदि भवेच्च गुरुः, सा त्रैष्टुभे भवति पादविधौ विश्लोकजातिरवकृष्टकृता ।' हा नाट्यशास्त्रम्मधील ३२·१४९ वा श्लोक ज्येष्ठसामाला लावितां येतो ! तरीहि मात्रा २३ होणार नाहींत !

ग्रंथांत घेतला आहे व तोच अधिक तपशीलाच्या टीपांसहित ‘ तुलनात्मक छंदोरचना ’ या ग्रंथांत पुनरुक्त केला आहे. आर्नॉल्ड्ची पद्धति शास्त्रशुद्ध आहे, कारण उदाहरणें जमा करणें त्यांचें वर्गीकरण करणें–त्यांची कांहीं गृहीतमतसिद्धांतानुसार मांडणी करणें–ताळापडताळा पाहून आपल्या कल्पना–आपलें वर्गीकरण परिष्कृत करणें, इत्यादि क्रमानें त्यांनीं तर्कविचार केला आहे आणि वैदिक संस्कृतांतील लघूपाय त्यांनां माहीत आहेत. परंतु भारतीय नसल्यामुळें त्यांनां कांहीं जुन्याच गोष्टी पुन्हां ‘ नव्या ’ म्हणून शोधून काढाव्या लागल्या, आणि त्यांची परिभाषा ही त्यांनीं त्यांच्या पाश्चिमात्य पूर्वसंस्कारांतून उत्पन्न केलेली आहे, हें लक्षांत घ्यावें. जोशी यांचा लयविचार व त्यांनीं बनविलेली परिभाषा यांजबद्दल एवढेंच लिहिलेलें पुरे कीं ते मूळचे साहित्यिक आहेत, आणि त्यांचें येथें लक्ष आर्नॉल्ड्च्या इंग्रजी परिभाषेकडे व मुख्य उद्दिष्ट येथें आर्नॉल्ड्चा अनुवाद करण्याचें आहे; आणि त्यांच्या पुस्तकांचा हेतु हा आहे कीं छंदविषय जो साहित्यिकांनीं विवेचिलेला असतो त्यामध्यें उच्चार, देशी भाषांनुसार लघूपाय, हे पहावे लागतात हें स्पष्ट करून तोच छंदविचार आपल्या परीनें विशुद्ध करणें. त्यांच्या मर्यादा लक्षांत घेतां त्यांनीं मोठें काम केलें आहे. त्याची शास्त्रीय चिकित्सा-टीका करणें येथें जरूर नाहीं. प्रस्तुत लेखकाची पद्धति व दृष्टि वेगळी आहेच, परंतु इतर अनेक ‘ छंदज्ञ ’ साहित्यिकांपेक्षां शास्त्रशुद्ध प्रायोगिक विचारांचें अवधान जोशी यांजमध्यें पुष्कळच अधिक आहे असें सांगावेंसें वाटतें.

सामसंगीताचा लयतालविचार इतरत्र आढळत नाहीं आणि ऋचापठणाचा क्वचित्, म्हणून हा दीर्घ विस्तार आवश्यक झाला. तो येथें पुरे.

‘अमुक मुद्दा केवळ सामोपयोगी म्हणून [नाट्यशास्त्रम्मध्यें] स्वीकारला नाहीं ’ असें अनेकदा–अनेकधा अभिनवगुप्त म्हणतो तें बहुधा स्वरभाग, गात्रवीणा, वगैरेंस अनुलक्षून आहे. नाट्यशास्त्रम् पासून ‘ आपली ’ संगीतपरंपरा आली असें मानितात, तेव्हां त्याकडे आतां पहावयाचें. पाणिनि, पतंजली, कात्यायन, पिंगलनाग यांचे छंद–व्याकरणग्रंथ झाले त्यांजबद्दल या पुस्तकांत उल्लेख आहेच. (पिंगलापूर्वींहि छंदःशास्त्रज्ञ झाले ते काश्यप, सैतव, रात व माण्डव्य; पण त्यांचें अवशिष्ट कांहीं नाहीं).

‘ नाट्यशास्त्रम्’ची परंपराहि त्याआधींची, परंतु आधींचें कांहीं मिळत नाहीं. हा ग्रंथ भरतमुनिप्रणीत शास्त्र सांगतो परंतु तो भरतमुनिनें केलेला नव्हे. त्यांत इतके व इतके विविध विषय आलेले आहेत, व प्रत्येकांत इतकी खोल डुबी मारलेली आहे, कीं हा ग्रंथ एक सामूहिक कृति असावा असेंहि एक मत आहे. या ग्रंथाचा काळ क्रिस्तपूर्व दुसरें–तिसरें शतक मानितात, परंतु ‘ जितका अधिक विचार करावा तितकें पटतें कीं तो काळ क्रिस्तपूर्व ५ वें शतक, कदाचित् आधींहि, असा असावा ’ असें विशेषज्ञ विद्वान् मनोमोहन घोष १९६७ मध्यें लिहितात; या डॉ. घोषांचें मत १९३३ मध्यें ‘क्रिस्तपूर्व १०० ते क्रिस्तीशक २००’ असें होतें हें ध्यानांत घेण्यासारखें आहे. नाट्यशास्त्रम्ची उपलब्ध संहिता मूळची नसावी. तिच्यांत कालपरत्वें पदरची भर, कांहीं भाग गाळणें–भाग गाळून त्याऐवजीं नवा घालणें असे प्रकार झालेले असावे असें विशेषज्ञांचें मत आहे. उपलब्ध पाठभेद असंख्य आहेत, त्यांपैकीं अनेक तर परस्परविरोधी आहेत, संपूर्ण अत्रुटित संहिता उपलब्ध नाहीं. उपलब्ध पाठभेद देऊन केलेली एकमेव आवृत्ति

बडोद्याची. तिच्यावरून ग्राह्याग्राह्यविवेक करून तयार केलेली प्रत मनोमोहन घोषांची. अत्यंत काळजीपूर्वक, अभ्यासयुक्त प्रस्तावनेसह, सटीप, असें इंग्रजी भाषांतरहि त्यांचेंच. नाट्यशास्त्रम्-मधील संगीतविभाग (अध्याय २८ ते ३७) मराठींत स्पष्ट सांगणारें पुस्तक फक्त एकच, कृ. ग. मुळेकृत 'भारतीय संगीत भाग १.' त्याप्रमाणेंच हिंदीमध्यें कैलासचंद्र देवकृत 'भरतका शास्त्रीय सिद्धान्त.' (बृहस्पति हें देवांनीं स्वतःच धारण केलेलें टोपणनांव आहे).

परंतु देवांनीं तालविषय परिशिष्टांत उरकून टाकला आहे, आणि मुळे लिहितात कीं भरताचें तालविधान दुर्बोध आहे. दोघानींहि आपलें वर्णन संगीतरत्नाकर व त्यावरील कलानिधि टीका यांच्या आधारें केलें आहे. परंतु आपण केवळ नाट्यशास्त्रम् पाहूं. आपल्या मदतीला अभिनवगुप्ताची अभिनवभारती टीका आहे. ती पाठभेदांसह नाट्यशास्त्रम्‌च्या बडोदा आवृत्तिमध्यें छापलेली आहे. ती क्रिस्तशक ९००-१०२० मधली. (दुसरी खंडित उपलब्ध टीका म्हणजे नान्यदेवकृत 'सरस्वतीहृदयालंकारः अर्थात् भरतभाष्यम्;' ती क्रिस्तशकाच्या १० व्या शतकाच्या आसपासची, आणि तिच्यांत भाकड फार आहे, उपयोग नाहीं. तिचें भाषान्तर हिंदीमध्यें डॉ. चैतन्य देसाई यांचें आहे. अभिनवभारतीहि त्रुटित व पाठभेदयुक्त आहे पण त्याला इलाज नाहीं.)

नाट्यशास्त्रम् अथवा षट्साहस्त्री या ग्रंथाचें उद्दिष्ट नाट्य, त्यांत नृत्त-वाद्य-गीत-पाठ्य-अभिनय – 'नाटककथानकें' – रस-छंद इत्यादि नाना विषय समान महत्त्वाचे आहेत. नाट्य-ग्रहाचा पाया घालतांना जमीन कशी मोजावी येथपासून तों मानवी अंतःकरणांतील स्थायीभाव कोणते येथपर्यंत मुद्दे त्यांत आहेत. संगीत हें नाट्याचें एक अंग म्हणून वर्णिलें आहे. हें प्रथम लक्षांत घ्यावें. (हा मुद्दा मुळ्यांनीं घेतला. देवांनीं सोडून दिला). संगीतांतहि, चामड्याची परीक्षा काय येथपासून तों प्रस्तारसिद्धांत काय यापर्यंत विषय आहेत. म्हणून आपण फक्त त्यांतील तालविषय पाहूं.

परंतु उच्चार सोडून केवळ तालविचार असा होणें नाहीं हें या पुस्तकांत प्रथमपासून पुन्हां पुन्हां बजावून सांगितलें आहे. म्हणून नाट्यशास्त्रम्‌चे पुढील अध्याय आपणांस पहावे लागतातः १४ वा वाचिकाभिनये छन्दोविधानम्, १५ वा छन्दोविचिति, १६ वा वागभिनये काव्यलक्षणम्, १७ वा काकुस्वरव्यंजनम्, ५ वा पूर्वरंगविधानम्, २८ वा जातिविकल्पनम्, २९ वा ततातोद्यविधानम्, ३१ वा तालाध्यायः, ३२ वा ध्रुवाविधानम्, व ३४ वा वाद्याध्यायः. (हीं नांवें बडोदा आवृत्तिमधील आहेत. इतर कांहीं आवृत्तींमधील नांवें व अध्यायांक हे वेगळे आहेत).

तथापि तें सर्व मांडावयाचें तर विस्तार अफाट होईल. त्यासाठीं इतरत्र जागा शोधावी हें बरें, या पुस्तकांत अवकाश नाहीं. *

---

* मुळ्यांच्या पुस्तकाच्या सटीक द्वितीयावृत्तिचें काम प्रस्तुत लेखकानें अंगीकारिलें आहे (१९७६). त्यामध्यें येथील त्रुटिची कांहीं भरपाई होईल, आणि सामसंगीतछंदांबद्दल जे विचार येथें केवळ सुचविले, त्यांनांहि अधिक स्पर्श केला जाईल.

या पुस्तकामध्यें पूर्वभागांत जो लयतालविचार सांगितला आहे, तो नाट्यशास्त्रम् पाया-भूत मानूनच. मात्र दृष्टि अशी ठेविली आहे कीं पुस्तक आजच्या वाचकांसाठीं आहे म्हणून आज 'आपला' जो प्रघात, त्याच्याशीं सुसंगत तेवढाच भाग नाट्यशास्त्रम्च्या प्रमाणें दाखवावयाचा, जरूर तेथें नाट्यशास्त्रम्च्या विधाननियमांनां मुरडहि घालावयाची, आणि इतर भागीं नाट्य-शास्त्रम्चा धागा सोडून द्यावयाचा. तेव्हां या पुस्तकांत व नाट्यशास्त्रम्मध्यें जेथें फरक असेल तेवढाच विषय येथें अधिक विस्तृत असा सांगितला कीं पुरेल, इतर भाग थोडक्यांत. त्याचप्रमाणें पुस्तकविषयांत जेथें संदिग्धता ठेविली, त्यालाहि स्पर्श करूं.

नाट्यशास्त्रम्मध्यें लयनिर्मिति अक्षराधारेंच आहे, स्वरांगच प्रमुख आहे; तालविधान मात्र हस्तक्रियेच्या द्वारें आहे; कारण तेथें तालवादन येतें, नृत्त येतें.

'लय एव हि तालः'! लय आणि ताल हे एकच. 'तल प्रतिष्ठाकरण इति' ताल शब्दाचें मूळ तळ; ज्यानें प्रतिष्ठा होते म्हणजे आधार मिळतो, पक्की 'बैठक' तयार होते, तें कार्यसाधन म्हणजे ताल. तालानें लयाला पक्का आधार मिळतो, लयानें तालाला. आणि ताल हा 'करतलप्रतिष्ठित,' हस्तक्रियाधारित असाहि असेल म्हणून पात, पाणि व ताल हेहि एकच. 'पात' हा उच्चारांतील घोषाघातादिकांनीं व्यक्त होईल, तर शम्या-ताल या टाळ्यांनीं पाणि व्यक्त होईल; परंतु ग्रहभेदानुसार किंवा लयमापनाच्या सुरुवातीच्या सापेक्ष असा जो पाणि तो समपाणि किंवा विषमपाणि (अवपाणि, परिपाणि, उपरिपाणि) असा होऊं शकतो. ताल हा कलापात-लयान्वित असा असतो; म्हणजे हस्तक्रिया-निःशब्द कलाक्रिया (व उच्चारांतील मृदुकठोरादि भेद) आणि लय यांअन्वयें चालतो. उलट, 'कलाकालकृतो लयः।' लय हाहि कला-काल यांमुळें सिद्ध होतो. ['लय हा अक्षरगत, शब्दगत, पदगत, वाद्यगत असा होतो कारण तो 'कलाकालान्तरकृत समत्व' सिद्ध करितो' (अभिनवभारती)]. अर्थात् लयानें छन्दसिद्धि होते. "छन्दहीन असा शब्द नाहीं, शब्दवर्जित असा छंद नाहीं." [कारण लयानें जें 'समत्व' जाहीर होतें तें छंद, अक्षर व पद यांचें. (अभिनवभारती).] आतां छंद हाहि निबद्ध अथवा अनिबद्ध असा असूं शकेल. ज्यांत अक्षरें (किंवा मात्रासंख्या) हीं घालून दिलेलीं पाळली जातात व ज्यांत यतिच्छेद (अथवा यतिस्थान; गतिदर्शक यतिचा जेथें छेद होतो तें स्थान) आहे, तो निबद्ध छंद किंवा 'प्रमाणनियत असें पद. ज्यांत केवळ अर्थ हा प्रमुख आहे व म्हणून अक्षरसंख्या (किंवा मात्रासंख्या) ही नियमित नसते तें 'चूर्णपद' अथवा अनिबद्ध छंद. 'नानार्थयुक्त पादांनीं व वर्णांनीं विभूषित' असा निबद्ध छंद तें छंदोवृत्त. (पाठ्य हें साधारणतः अनिबद्ध असतें आणि सामान्य-नाट्यबाह्य-गद्य यांत लय-प्रमाणसुद्धां नियमित पाळलें जात नाहीं, चूर्णपदांतील अनिबद्धता जेवढी कमी तेवढें तें निबद्धछंदप्राय होईल, आणि निबद्ध छंदांतील पाद, चरण हे जेवढे नियमित होतील तेवढें तें छंदोवृत्तासमान बनेल. त्याचप्रमाणें सामान्य गद्य हें जेवढें नियमन प्रकट करील तेवढें तें चूर्णपदाकडे झुकेल. सामान्य गद्य-चूर्णपद-निबद्ध छंद व छंदोवृत्त यांमधील मर्यादा स्पष्ट रेखीव अशा नाहींत).

(येथील चौकोनी कंसांतील वाक्यें अभिनवगुप्ताचीं व गोल कंसांतील वाक्यें प्रस्तुत लेखकाचीं आहेत.) हा नाट्यशास्त्रम्चा भाग प्रस्तुत लेखकाचा मुख्याधार आहे, कारण त्याचाच

आधार आजच्या प्रघाताला आहे. आणि हें विसरलें गेलें आहे म्हणून संगीतशास्त्रचिकित्सा विकृत झाली आहे हें अतिशय जाणवल्यामुळें प्रस्तुत लेखकाला जागजागीं विषयांतरें व परखड टीका करावी लागली.

चौथ्या अध्यायांतील करणें, अंगहार, रेचक–पिन्डीबन्ध या नृत्तभागांनाहि वरील विषय लागूं होतो, तो कसा तें अभिनवगुप्तानें डोम्बिका, चिल्लिमार्ग इत्यादींपासून ते ध्रुवांच्या लयमाना-पर्यंतचे दाखले देऊन स्पष्ट केलें आहे, आणि चौथ्या अध्यायांत 'भाण्डवाद्यविधि' मध्यें तर तें उघडच आहे. त्यांतील ३१८ व्या श्लोकांतील 'अन्तरमार्ग' हा शब्द महत्त्वाचा आहे; 'ज्या उपायानें अन्तर म्हणजे परस्परवैलक्षण्य उमगतें तो अन्तरमार्ग' (अभिनवगुप्त). अंतर्मार्ग नव्हे. आणि हस्तक्रियाकला ही नृत्तांत मुख्य, नृत्तामुळें गायनवादनांत आली, हेंहि 'नृत्त हें नाट्याहून भिन्न कीं अभिन्न ?' अशा तऱ्हेचे नाना प्रश्न उभे करून त्यांच्या चर्चेत दाखविलें आहे.

पांचव्या अध्यायांत उत्थापनी, परिवर्तनी, अवकृष्टा, शुष्कावकृष्टा, अड्डिता व चतुरश्रा या 'ध्रुवां' च्या वर्णनांत त्या त्या गीतांच्या चरणांत गुरु अक्षरें कोठें कोठें, त्यांचा छंदप्रकार व ताल कोणता, लय किती शीघ्रतेचा, एककल–द्विकल–चतुष्कलांपैकीं कोणता प्रकार, सशब्द–निःशब्द हस्तक्रिया कोणत्या केव्हां, त्याप्रमाणें कोणती नृत्तक्रिया (पावलें टाकणें इत्यादि) करावयाची, याचे नियम सांगितले आहेत. त्यांतहि दिसतें कीं छंदविचार व तालविचार हे एकाच विचाराचे दोन भाग आहेत ! त्यांतच मागधी, अर्धमागधी, संभाविता व पृथुला या चार गीती येतात. [मगधदेशोद्भव व विदर्भ वगैरेंमध्यें आढळणारी ती मागधी, 'अर्धनिवर्तनामुळें' ती अर्धमागधी, या दोन 'निवृत्तिप्रधान' आणि संभाविता व पृथुला या 'मात्राप्रधान'. वर्णशब्दानें गीति ठरते, अक्षरप्रकारानें नव्हे, अथवा षड्जादि स्वरांनींहि नव्हे. त्यांजबद्दल नियम नाहीं, पदांत व ग्रामांत गीति स्वेच्छेनें वापरावी. ' (नान्यदेवकृत भरतभाष्यम्). 'द्विगुरु द्विनिवृत्ता च चित्रे गीतिस्तु मागधी, लघुप्लुतकृता चैव तदर्धे अर्धमागधी, संभाविता गुरुर्वृत्तौ पृथुला दक्षिणे लघुः' (मतंगकृत बृहद्देशी). हें असमंजस, असें अभिनवगुप्ताचें मत.– 'मागधीलक्षण–विलंबित पदांनीं युक्त पहिल्या पदाच्या कलांमध्यें; पदान्तरीं मध्यलय...असें त्रिवार केलें कीं मागधी,' अशा तऱ्हेचे नियम कोणा 'रघुनाथा' चे डॉ. रामकृष्ण कवि यांनीं दिलेले आहेत. एकूण काय कीं या 'गीती' देशीभाषांतील वर्णलय–वाक्यलय–स्थानिक गानपद्धति यांवरून आलेल्या असाव्या असें वाटतें.]

आजच्या भाषेंत स्थूलतः पाहूं गेल्यास —

आऽऽऽ, पीऽयाऽ, अरेपिया, हीं मागधी. पुनरावृत्ति कशी पहा.

अनाहत आद, दऽ अनाहत आ, आऽद अनाहत आद, ही अर्धमागधी. पुनरावृत्ति पहा. (अथवा अनाहत आद, आद अनाहत आद, अनाहत आद नाद, –ही अर्धमागधी).

आयोरे मेरे राजा राऽम्,– संभाविता. यांत दीर्घाक्षरें आहेत.

हटनटखट ठठोरि करत,–ही पृथुला. यांत ऱ्हस्व (लघु) अक्षरें आहेत.

या उदाहरणांनां आधार नाट्यशास्त्रमच्या २९व्या अध्यायांतील ४७ ते ५८ हे श्लोक. ('मासासससा मासं समं ससम समसरी ' अशीं अथवा 'देवं, देवंरुद्रं, देवंरुद्रंवंदे,' 'देवं, बं रुद्रं, द्रंवदे ' अशीं संस्कृत पुस्तकांतून उदाहरणें उतरून काढण्यानें मुद्दा स्पष्ट होण्याऐवजीं कांहीं विपरीतच कल्पना होते असा प्रस्तुत लेखकाचा अनुभव आहे. मात्र येवढें खरें कीं संस्कृत ग्रंथांत एकच 'गाणें' चारहि गीतींमध्यें लिहून दाखवितात तर येथें वेगळीं चार गाणीं दिलीं आहेत; कारण एकच गाणें घ्यावयाचें तर लयलेखन क्लिष्ट दिसलें असतें.)

गीतींचा उल्लेख येथें अशासाठीं कीं स्वरांगें व त्यांची बोलबांट कशी होई, आणि गान व छंदपद्य यांत फरक किती होऊं शकतो, आणि हें आजच्या आपल्या चीजेच्या अस्ताईशीं व द्राविड गीतालापांशीं कसें जुळतें, तें दिसावें; लयताल उच्चारांत प्रकट होतात हें स्पष्ट व्हावें. हें द्रविडांतहि आहे. —

'रामा, नी समान मवरु ? – 'मवरु रामा, नी समान ?' 'राऽ माऽ, नीऽ समाऽनऽ ?' 'राऽऽऽ माऽऽऽ!' – 'रामा, रामा नी समान मवरु रामा ?' हीं साधारणपणें अनुक्रमें मागधी–अर्धमागधी, पृथुला, संभाविता यांचीं उदाहरणें मानिलीं तर अगदींच चूक नव्हे. ही त्यागराजकृति; तेलुगु भाषेंतील. अर्थ, ' रामा, तुझ्यासमान कोण आहे ?'

चौथ्या अध्यायामध्यें (२६२–२६४) नृत्ताबद्दल जें म्हटलें आहे तेंच या अशा 'आलापी'ला लागू होतें. "हें अर्थबद्ध नव्हे किंवा 'अर्थभावकहि' नव्हे, पण त्यानें शोभा येते, तें 'विनोदकारण' आहे, त्यानें रंजकता वाढते." परंतु लयमान हें कोठेंहि सोडावयाचें नाहीं, हें धोरण सर्वत्र अतिस्पष्ट आहेच.

२८ व्या अध्यायामध्यें गीतांच्या 'जाती' दिल्या आहेत. तालविषयांतील चतस्र, तिस्र इत्यादि जाती ज्या या पुस्तकांत पूर्वी दिल्या, त्या या नव्हेत. या गीतजाती ग्रह, अंश, तार(त्व) न्यास, अपन्यास, अल्पत्व, बहुत्व, षाडव (त्व) आणि औडुव (त्व) अथवा 'औडुवित' या दहा लक्षणांनीं सिद्ध होतात. स्वररचनेंत पांचच किंवा सहाच स्वरनादांचा उपयोग आहे कीं काय ? कोणता स्वर अथवा स्वरव्यूह वारंवार अथवा दीर्घ–स्पष्ट असा आहे व कोणता त्याउलट किंवा अस्पष्ट–ऱ्हस्व असा आहे ? गीताचें एकूण स्वरक्षेत्र किती उंचीवर जातें व किती खोल जातें ? कोणता स्वर किंवा स्वरसमूह घेऊन थांबावयाचें; तें थांबणें किंचित्काल केव्हां कसें व अधिक काळ कसें कीं जेणेंकरून स्वरवाक्य पुरें होईल ? गीताची उठावणी कोठून कशी होते ? कोणत्या स्वरांची 'संगति' एकमेकांशीं आहे ? त्यांत वैचित्र्य-वैविध्यकारक उपायलक्षणें (अंतरमार्ग) कोणतीं ? कोणते स्वर केव्हां गाळले आहेत (लंघन) आणि कोणत्या स्वरांनां केवळ पुसटता किंचित्काल वांव (ईषत्स्पर्श) दिला आहे ? अंशस्वर कोणता ? (म्हणजे असे स्वर कोणते कीं ज्यांच्या यथातथ्य वर्तावानें गीताची रंजकता उत्पन्न होईल व त्यापासून वाढेल ? आणि पुन्हां त्या स्वरांच्या वर पांच व खालीं पांच स्वरनाद रक्तिदायक होतील ? आणि जे अनेक वेगवेगळ्या स्वरांशीं क्रमयोग साधून वेगवेगळा 'अर्थ' देतील ? आणि हे इतर स्वरहि प्रमुख असेच असतील ?)—या प्रश्नांच्या उत्तरांमध्यें जातिलक्षणें मिळतात. अर्थात् हे गीतस्वररचनाप्रकार,

'बंदीषीं 'चे प्रकार आहेत, हीं चलनें आहेत. ग्रह–अंश–न्यासापन्यास–अल्पत्व–बहुलत्व इत्यादि-कांची सिद्धि व्हावयाची, प्रतीति यावयाची, तर 'चलन' म्हणजे नाना स्वरस्थानांची ऱ्हस्व-दीर्घात्मक क्रमसंगति व तिच्यांतील जोरभार–खालीभरी–खुलेबंदपणा आणि नानाजागचे कमी-अधिक विराम हे जाहीर झालेच पाहिजेत. ते या १८ जातिप्रकारांचे नाट्यशास्त्रम्‌मध्यें स्वच्छ दिलेले आहेत. इतकेंच नव्हे तर कोणती जाति शृंगारवीरकरुणादि कोणत्या रसाला योग्य हेंहि सांगितलें आहे. आणि कोणती जाति कोणत्या दिनसमयीं वर्तवावी हेंहि दिलें आहे (आणि नाट्यपरत्वें, 'राजाज्ञेपरत्वें' या समयबंधनांकडे दुर्लक्ष केलें तरी चालतें हेंहि सांगितलें आहे). प्रत्येक जातिचा ताल, लय, कला हेंहि कोठें दिलें आहे.

तेव्हां लयताल हे बंदीषीचे, चलनाचे, स्वररचनेचे, रागाचे आवश्यक घटक; इतकेंच नव्हे तर त्यांनींच गीत 'चालतें', गतिमान् होतें—'लयताल हीच 'चाल'—यांत कांहीं संशय नाहीं, हें नाट्यशास्त्रम्‌चेंहि म्हणणें आहे. आणि प्रस्तुत पुस्तकाचा विशेष त्यांतच आहे. (दुर्दैवानें एक मुळे सोडले तर इतर कित्येक संगीतज्ञ 'भरताच्या (?) २२ श्रुती, ग्राममूर्च्छना' यांतच रममाण झाले, जन्मभर $\frac{३}{२} \div \frac{१६}{१५}$, $\frac{३}{२} \div \frac{८१}{८०}$ असलीं बालबोध गणितें करीत राहिले. तें संगीत नव्हे!) आणि मुळयांच्या पुस्तकाचाहि मोठाच भाग 'श्रुतिगणितानें' अडविला आहे! साची चार स्थानें–रेचीं तीन–गचीं दोन असें, सासासासा, रेरेरे, गग, वगैरे चढत्याचढत्त्या नादांनीं, कांहीं गीतगान साध्य होत नाहीं; तेते स्थानभेद ओळीनें घेतले जातच नाहींत; संदर्भा-नुसार त्यांतील एका प्रसंगीं स्वरक्रमांत एकच घेतला जातो—आणखीहि स्थानभेद आहेतच—आणि सर्वांत मुख्य हें कीं, कोंणत्या संदर्भानें तो तो नाद कसा उठतो, कोठून उठतो, कोठें कसा जातो हलतो, किती काळ स्थिरावतो, व कसा कशांत विलीन होतो. म्हणजे श्रुतिस्वर झाले तरी त्यांनां कालमान आहे, लयमान आहे, गति आहे! स्वरनाद कालनिरपेक्ष खडा उभा होऊंच शकत नाहीं, कालनिरक्षेप स्वर हें चित्र होईल, लिपि होईल. स्थिरचित्र म्हणजे सिनेमा नव्हे तसें कालनिरपेक्ष स्वर म्हणजे गीत किंवा भाषित नव्हे: पण असें म्हणणेंहि चूकच. कारण कालनिरपेक्ष स्थिरचित्र असूं शकतें तर कालनिरपेक्ष स्वर अस्तित्वांतच येऊं शकत नाहीं!

स्वरांगाशिवाय तालांगाला महत्त्व नाहीं आणि तालांगाविना स्वरांग उभें राहत नाहीं. लयांगाचीं तीं दोन भूमिकांवरून पाहिलेलीं दोन रूपें आहेत.

हें पथ्य २८ व्या अध्यायांतील वर्णालंकारांसहि लागूं आहेच. वर्ण म्हणजे स्वरोच्चार-प्रकारविशेष. तो स्थिर–सम असा असेल तर स्थायी; चढता असेल तर आरोही, उतरता असेल तर अवरोही, चढताउतरता असेल तर संचारी. अशा लक्षणांनीं वर्णांचें 'अनुकर्षण' झालें कीं स्वरांतून वर्णनिष्पत्ति होते, 'स्वरवर्ण' निर्माण होतो. (अर्थात् यांत कालप्रमाणें पहावींच लागणार.) अशा या स्वरवर्णांच्या चार प्रकारांच्या वेगवेगळ्या कालावलंबी जडणघडणींतून नाना वर्णालंकार निर्माण होतात. (जसें चढती–उतरती मींड, चढती–उतरती घसीट, पुकार, ललकार, मुरकी, कंप, हरकत, इत्यादि. संस्कृतांत हे अलंकार सासासां, सारेरेगगम वगैरे पलट्यांच्या रूपांत दिले आहेत, व तसेच ते इतर संगीतग्रंथकार उतरून काढतात; पण अभिप्राय येथें दिल्या-प्रमाणेंच आहे; प्रत्येक अलंकार सर्व सप्तकासाठीं नाहीं, सातहि स्वर आक्रमण करणें अवश्य नाहीं.

आणि स्वरांचीं कालप्रमाणेंच महत्त्वाचीं आहेत). तंतुवाद्यांत हे वर्णालंकार हस्तक्रियेच्या साहाय्यानें (धातु) 'बोल' या रूपांत प्रकट होतात, त्यांचें तर लघुगुरुप्लतादि कालविश्लेषणच नाट्यशास्त्रामध्यें आहे ! विस्तारधातु, करणधातु, आविद्धधातु व व्यंजनधातु असे चार धातुप्रकार लयांगांनुसार होतात.

'वृत्ति' हा शब्द नाट्यशास्त्रामध्यें दोन वेगळ्या संदर्भांत वेगळ्या अर्थांनीं वापरिला आहे. २० व्या अध्यायांत भारती, सात्त्वती, कैशिकी व आरभटी या चार वृत्ती आहेत, त्या नाट्याच्या. 'वाक्यभूयिष्ठा' भारती, बोलणें अधिक. 'सत्त्वाधिकैः असंभ्रान्तैः', जिच्यांत मनोव्यापारांचें प्रकटीकरण अधिक, ती सात्त्वती. 'लीलासमन्वित' ती कैशिकी. आणि 'आवेगबहुल, नानाचारी' ती आरभटी. परंतु या वृत्तींचा लयतालाशीं संबंध दूरान्वयाचा. वाद्यगीतांशीं संबद्ध अशा वृत्ती तीन, त्यांतल्या एकीचें नांव वृत्ति असेंच आहे; दुसऱ्या दोन त्या चित्रा व दक्षिणा. 'गुणप्रधान–भावात्मा व्यवहार' ती वृत्ति. जींत वाद्यवादन प्रधान असतें– गीत मुख्य नसतें ती चित्रावृत्ति; गीत प्रधान व वाद्य गौण ती दक्षिणावृत्ति; आणि गीत व वाद्य हीं दोन्हीं एकमेकांनां पुष्टि देत समान प्राधान्यानें असतात ती 'वृत्ति.' चित्रावृत्तिमध्यें द्रुतलय–समा यति – अनागत ग्रह हें विशेष. 'वृत्ति' मध्यें द्विकल ताल, मध्यलय, स्रोतोगता यति, समग्रह, अधिक. दक्षिणावृत्तिमध्यें चतुष्कल ताल, विलंबित लय, गोपुच्छा यति, अतीतग्रह, मार्गानुसारी रचना ही प्रमुख.

यांतील वाद्यवादनप्रमुख जी चित्रावृत्ति, तिच्यांतहि तत्त्व – अनुगत – ओघ असे तीन प्रकार. तत्त्वां' त लयतालपदवर्णयतिगीति हें समप्रमाण. 'अनुगतां'त लघुगुरुलतांचे प्रस्तार करीत वादन करावयाचें. 'ओघ' वादन स्वेच्छेनें.

वाद्य आणि गीत यांमध्यें दोन प्रकार; 'निर्गीत' अथवा 'बहिर्गीत' तें शुष्काक्षर गीत अथवा शुष्क, म्हणजे निरर्थ पद. जसा त्रिवटतराना. दुसरें अर्थयुक्त गीत (प्रगीत). शुष्कगीतें बहुधा पूर्वरंगांत म्हणजे नाट्य सुरू व्हावयाच्या आधीं, इंद्रध्वज–('जर्जर')–पूजाविधि इत्यादींमध्यें, असत, व अर्थपूर्ण गीतांतहि 'उपोहन' इत्यादि नांवांचे शुष्काक्षरांचे तुकडे असत.

दिङ्ले, दिल्हे, दिग्रे, झण्टुं, जगतिय, वलितक, कुचझल, दिगि, निगि, गिति, कल, गणपति, पशुपति, सुरपति, ते, चा, क्रन्दुं, तेन्, तेन्नाम्, इत्यादि शुष्काक्षरें वापरलेली आहेत. त्यांची लयतालबद्ध मांडणी शुष्काक्षरगीतांत दिसते. हे बोल म्हणजे वाद्यांतील वर्णांचीं शब्दांसमान भासमान् होणारीं रूपें आहेत.

ततवाद्यवादन आणि गीतांचे प्रकार, छंद, त्यांतील भाग, वगैरे विषय पुष्कळ तपशीलवार दिला आहे, त्याचें वर्णन आतां करावयाची जरूर नाहीं. येथें त्यांतील मुख्य सार घ्यावयाचें तें पुढीलप्रमाणें :

१) गीतवाद्य हेंहि निबद्ध किंवा अनिबद्ध अशा दोन्ही प्रकारांचें. दोहोंमध्यें 'ताल' असा आहे, परंतु अनिबद्धाच्या तालांत सर्वत्र समान नियमन नाहीं व आवर्तन स्पष्ट नाहीं. निबद्धांपैकीं ध्रुवागीतें ही छंदोवृत्तांतूनच आलेलीं आहेत.

२) लयबद्धता ही सर्वत्र आहे व ती केवळ नृत्तांतहि सांगितली आहे. लयबद्धता मात्राप्रमाणानें ठरते, आणि मात्रांमध्यें सर्वत्र समसंख्याच असें नव्हे तर समविषम अशी मांडणी असूनहि त्या समविषमतेचा नियमितपणा दाखविला आहे.

३) स्वरांग–तालांग असे दोन अलग भाग केलेले नाहींत. अंगशब्द लयमानभाग या अर्थानें वापरिलेला नाहीं. (कदाचित् याला अपवाद फक्त अध्याय ४, श्लोक २९८–३००). लघुगुरुद्रुतप्लुत वगैरे ऱ्हस्वदीर्घत्वदर्शक शब्द, चित्रादि मार्ग, चचत्पुटादि ताल, द्रुतादि लय, द्विकल आदि कला, समा वगैरे यति, यांनुसार तालभाग वर्णन केला आहे. आवर्तनाच्या आदि किंवा अंतीं 'धा' सारखें भारी अक्षरच हवें असा आग्रह नाहीं. 'जाति' शब्द आहे, परंतु आपल्या तिस्र–चतस्र आदि वर्णनांचें कार्य त्रिकल–चतुष्कल आदि शब्दांनींहि होतें.

४) सर्वांत महत्त्वाची गोष्ट अशी कीं, गीतभागांतील सर्व ताल केवळ चचत्पुट, चाच-पुट व या दोहोंचें मिश्रण या तीन प्रकारांनीं सांगितले आहेत! ही पद्धति, आणि द्विकल–चतुष्कल इत्यादि 'कला' यांचा मतलब, या दोन गोष्टी अतिशय मह-त्वाच्या आहेत! त्या इतरांच्या नजरेंतून सुटल्या कीं काय कोण जाणे, प्रस्तुत लेखकाला त्यांजबद्दल एक 'नवा भासणारा' पण वस्तुतः तसा मुळींच नसणारा विचार मांडावयाचा आहे. असा कीं त्यानें पुष्कळ कांहीं खुलासा होतो; आणि 'भरताचें (?) तालविधान दुर्बोध' या प्रचलित कल्पनेला अर्थ नाहीं; तर तें ती कल्पना मानिणाऱ्यांना दुर्बोध वाटतें येवढेंच, आणि तें दुर्बोध वाटतें याचें कारण १) तालांग–स्वरांग हीं अलग मानिण्याची प्रवृत्ति व २) कला शब्दाचा पूर्ण मतलब न समजणें यांतच सांपडतें; हा प्रस्तुत लेखकाचा दावा आहे. हे दोन मुद्दे येथेंच चर्चिले तर, येथल्या इतर तपशीलांत ते बुडून जातील व वाचकांच्या गळीं उतरणार नाहींत; असें वाटून त्यांचा ऊहापोह जरा अवकाशानें करूं.

त्याआधीं तालविधान पाहूं.

तालवाद्यांपैकीं घनवाद्यांतील झांज (कांस्यताल, झल्लक) फक्त उपयुक्त होय. स्वरगांभीर्य, अक्षरें, स्वरनाद (मार्जना) हीं नाहींत, म्हणून घनवाद्यें रंजक नव्हेत. (अध्याय ३४, श्लोक २६). अवनद्धवाद्यांची यादी आहे, तिच्यांपैकीं नाट्ययोग्य (म्हणजे "मध्यममानाच्या" अशा नाट्य-गृहांत जास्तींतजास्त जितकीं माणसें बसूं शकतात तेवढ्या, सुमारें ४००–५०० माणसांस, रंजक वाटेल-स्पष्ट कळेल अशीं) वाद्यें तीं मृदंग–मुरज, मर्दल, आलिंग्य व अंकिक (दोन ढोलकप्रकार), पणव (ज्या ढोलकाच्या कोठीला भोंक पाडून त्यांत स्वरनाद देणाऱ्या तीन तारा लाविल्या आहेत असें वाद्य), दर्दर आणि ऊर्ध्वक. (तबल्यासारखें उभें ठेवण्याचें चर्मवाद्य, दर्दराचा आकार घटासारखा). मृदंग मुख्य. वाद्यरचना हल्लींसारखीच, पण शाई नाहीं; तिच्याऐवजीं कणीक व माती यांचे 'विलेपन' असे. कांहीं वाद्यांच्या मध्यभागीं कम्रा म्हणजे कमरपट्टा उल्लेखिला आहे, पण गठ्ठयांचा उल्लेख नाहीं; कम्रा हवा तसा घट्ट करून नाद मिळवून घ्यावयाचा.

सर्व वाद्यांचा नाद एकसुरी ठेवावयाचा नाहीं; वेगवेगळे, परस्परांशीं सुसंबंधित असे नाद करावयाचे. याला 'मार्जना' म्हटलें आहे व त्यांचे मायूरी, अर्धमायूरी, कार्मारवी असे तीन वेगवेगळे प्रकार आहेत.

अशा वाद्यांत 'षोडशाक्षर' बोल निघतात. क, ख, ग, घ; ट, ठ, ण; त, थ, द, ध; य, र, ल, ह हीं तीं सोळा अक्षरें. त्यांचे अकार–इकार–उकार–एकार–ऐकार–ओकार–औकार–अनुनासिक्य–विसर्ग असे उच्चार होतात. जोडाक्षरेंहि बनतात.

मृदंगांत म हें सतरावें अक्षर अधिक आहे; त्याचप्रमाणें ष हें अधिक अक्षर ज्यांत येतें असा क्ष (क्ष) हा बोलहि अधिक आहे. इतर प्रत्येक वाद्यांत विशेषत्वानें कोणतीं अक्षरें हें दिलें आहे; आणि तीं अक्षरें कशीं उमटवावीं याची हस्तक्रिया सांगितली आहे, तिला 'वाक्करण' म्हटलें आहे. (म्हणजे तबल्यामधील 'निकाल').

प्रहार करण्याच्या प्रकारानुसार चार 'मार्ग' होतात. हे वादनांतील मार्ग ! ध्रुव–चित्र-वार्तिक–यांपैकीं नव्हेत. 'मटकटथिधघटघेधोहमंधि धंधनाधिधि' वगैरे अड्डिता मार्ग. 'घडः गुट्टगुट्टमघेदोधिंघदुधिदुधेधि' इत्यादि आलिप्त मार्ग. 'किंकाकिट्टमेटकितां किंकेकितांद...तथितां गुट्टगे' इत्यादि विस्तता मार्ग. 'शुद्धं सिद्धं मद्धिकुटधेधेमटिथद्धिधखुखुणंधेधोटटिथमट' इत्यादि गोमुखी मार्ग. हे मार्ग रसपरत्वें कसे योजावे तें सांगितलें आहे. सम–विषम गतींप्रमाणें (यतींप्रमाणें) तीन प्रकार–'प्रचार'–होतात. अवनद्ध वाद्यवादनांतहि वर उल्लेखिलेले तत्त्व–घन(अनुगत)–ओघ हे तीन भेद होतात, ते 'गति' भेद. गुरु अक्षरसंचय, लघुसंचय, व लघुगुरुसंचय, अशा अक्षरसमूहांनीं तीनप्रकारचे 'योग' होतात. 'थाप मारण्याचे' तीन प्रकार ते 'प्रहार' प्रकार. वादनाची सुरुवात करण्याचे प्रकार पांच. ते 'पंचपाणि'. जो ताल असेल त्याच्या पहिल्या मात्रेपासूनच वादन सुरू करणें हा समपाणि; तालाचा अर्धा भाग सुटून गेल्यावर सुरुवात तो अर्धपाणि; चतुर्थांशावर सुरुवात तो अर्धार्ध पाणि, तालाच्या (आवाप–निष्क्राम–विक्षेप–प्रवेशक यांसारख्या) निःशब्द भागांतून, म्हणजे 'खालीपासून' सुरुवात तो पार्श्वपाणि; आणि तालाच्या प्रवेशांतून (म्हणजे अवसानापासून ? भऱ्या भागापासून ?) सुरुवात तो प्रवेशिनी. अवनद्ध वाद्यांत एकूण २० अलंकार होत. (हा जणूं नाना 'बाजां' चा विचार).

द्रुतादि लयप्रकार, समग्रह–विषमग्रह आदि 'पाणिप्रकार,' त्याचप्रमाणें चित्रवार्तिकादि मार्ग, समा-स्रोतोगता वगैरे यति, इत्यादिक तर अर्थात् आहेतच.

एकेका वाद्याचें वादन वर्णन करून शिवाय वाद्यवृंदाचेंहि वर्णन दिलें आहे. वाद्यवृंद म्हणजे कुतप. ततकुतप तंतुवाद्यांचा, अवनद्धकुतप पुष्करवाद्यांचा. त्याचें 'कुतपवादन' म्हणजे परस्परांची सम अथवा विषम प्रकारांची साथ. सम म्हणजे लिपटून, विषम म्हणजे आड वाजवून. ततवाद्याच्या द्विकलेंत वाजविणें, ततानंतर वाजविणें, तताच्या लघुबरोबर पुष्कराचा (चर्मवाद्याचा) गुरु वाजविणें, तताच्या गीतखंडामध्यें (विदारिणीमध्यें) तालवाद्य वाजविणें, तताच्या दुगुण–चौगुणींत वाजविणें, स्वेच्छेनें लिपटून वाजविणें, असे हे 'कारण' प्रकार आहेत. रूप, प्रतिन्यून, प्रतिभेद, प्रतिशुक्ल, रूपशेष, व ओघ हीं तीं षट्करणें. अशीच षट्करणसाथ तताची गीताला, अवनद्धाची

गीताला, व तिहींची परस्परांनां अशा तीन प्रकारांनीं होई. तिचे एकूण १८ प्रकार होतात त्या तालवादनाच्या १८ जाति, म्हणजे १८ तालवाद्यवादनभेद. (एकेका तऱ्हेचा पेष्कार, उठान, ठेका, पलटे, गत, परणें इत्यादि सर्व मिळून प्रत्येकीं एक जाति म्हणा ना.)

'जें जें गायनांत, तें तें वीणेंत व त्यानुसार तें तें अवनद्धवाद्यांत' असे स्पष्टच सांगितलें आहे!

यामध्यें अर्थात् टाळी वगैरे हस्तक्रियांचें नियमन आहे, परंतु तें किती गौण झालें हें विशेष लक्षांत घ्यावें. 'ताल' हस्तक्रियेनें जाणला जाईल मापला जाईल, पण टाळी वगैरेंचें विशेष महत्त्व नाहींच. स्वरांगांतच तालांग आहे व तालांगांतच स्वरांग आहे !

आतां शेंवटीं दोन अतिमहत्त्वाचे मुद्दे सांगावयाचे. ते नेहमीं सुरुवातीस येतात, आणि या पुस्तकाच्या पूर्वभागांत ते आलेच, पण येथें चर्चा अवश्य आहे. ते म्हणजे चच्चत्पुटादि तालांचा व्यवहार आणि 'कला'कल्पना. वर लिहिलेंच कीं लेखक स्वतःचा 'कला' विचार हल्लीं संगीतपुस्तकांत इतरत्र न आढळणारा, ग्रंथबोध करणारा व म्हणून महत्त्वाचा, मानितो. म्हणून हे दोन मुद्दे हेतुपूर्वक शेंवटीं घेतले.

तालजाति दोन, तिस्र व चतस्र. चतस्रताल एकच, चच्चत्पुटः

हस्तक्रिया सन्निपात = सं, ताल = ता, शम्या = श, निष्काम = नि, आलाप = आ, प्रवेशक = प्र, विक्षेप = वि अशी संक्षेपानें लिहावयाची; लघु = ल, गुरु = ग, प्लुत = प, विराम (अणु) = व. लघु एका मात्रेचा मानिल्यास ग २, प ३, व १/२.

चत्	चत्	पु ट ऽ :
ग	ग	ल प
सं ऽ	श ऽ	ता श ऽऽ

हा चच्चत्पुटताल. मात्रा ८. गुरु १ मात्रेचा मानिल्यास मात्रा ४, विराम १ मात्रेचा मानिल्यास मात्रा १६. (येथें तिसऱ्या खणांत मात्रा पहिल्या दोन खणांच्या मिळून होतील तेवढ्याच).

चाचपुट हा तिस्रजातिताल.

चा ऽ	चपु	ट :
ग	ग	ग
श ऽ	ताश	श ऽ

हा चाचपुट. मात्रा ६.
ग = १ मात्रा तर एकूण मात्रा ६, व = १ तर मात्रा १२.

हीं 'यथाक्षररूपें' एककल केलीं तर तें त्यांचें 'शुद्ध रूप'. परंतु या दोन्ही तालांचे आणखी प्रकार सांगितले आहेत. 'संशताशता ता किंवा श,' 'शऽशताऽश ता ता किंवा श' हे आणि 'ताऽशताऽश ता ता किंवा श हे भेद चच्चत्पुटाचे, आणि सन्निपात (सं) हा दीर्घ व जोरदार (ओजयुक्त). डावखोरी टाळी–ता-ही उजव्या टाळीपेक्षां कमी जोरदार अशी कल्पना केली तर दुसऱ्यातिसऱ्या भेदांत फरक भासेल, पण तें स्पष्ट नाहीं. हीं रूपें '॥ चऽऽत् । चत् । पु । टः ॥' वगैरे तऱ्हांचीं होऊं शकतात, लघुगुरु बदलतात, जोरभार वेगवेगळे होतात.

येथें लघु–प्लुत हें गुरु–गुरु कसें केलें तें लक्षांत घ्यावें !

म्हणून चच्चत्पुटः व चाचपुटः या दोन 'योनि' म्हटल्या आहेत. त्यांपासून अनेक प्रकार होऊं शकतात. ते उच्चारभेदानें होतात व त्या त्या उच्चारांस बंधन व साहाय्य म्हणून हस्त-क्रिया घालून देतां येते. आणि हे उच्चारभेद भाषेवरून, गीतछंदांवरून अथवा भाषा-गीत यांस जुळते असे होतात. उदाहरणार्थ शम्यानें सुरू होणारा चच्चत्पुटप्रकार आसारित वगैरे नांवांच्या गीतप्रकारांत, तालनें (ता) सुरू होणारा पाणिका वगैरे गीतप्रकारांस योग्य, अशा सूचना आहेत.

पुन्हा, निःशब्द (आ, नि, वि, प्र) व सशब्द अशा द्विविध हस्तक्रिया-प्रकारांनींहि आणखी उच्चारभेद दाखविले आहेत, आणि त्यांचींहि हेतुकारणप्रयोजनें भाषा-गीत-छंद यांतच सांपडतात.

आणि याच क्रियाधोरणानें तिस्रजातितालहि चतस्र जाति होऊं शकतो ! ॥ चा । चपु । टः ॥ या मात्रा तीन; पहिल्या व तिसऱ्या मात्रेवर जोर. हें रूप 'गगग' असें मानूं व प्रत्येक गुरुचे दोन लघु करूं. ॥ लल । लल । लल ॥ असें झालें. (चपु = ग = लल हें मुळांतच आहे). येथें सहा अक्षरें झालीं. पुन्हां प्रत्येक लघुचे दोन विराम करूं. ॥ वववव । वववव । वववव ॥ अशीं बारा ऱ्हस्व अक्षरें झाली. त्यांत पहिल्या व नवव्या विरामावर जोर आहे. आतां जोर बदलूं. पहिल्या, चवथ्या व दहाव्या विरामावर जोर देऊं. मग हें रूप ॥ ववव । ववव । ववव । ववव ॥ असें भासूं शकेल व ती चतस्र जाति असें वाटेल. गणिताच्या भाषेंत —

$$१ + (\frac{१}{२} + \frac{१}{२}) + १ \rightarrow (\frac{१}{२} + \frac{१}{२}) + (\frac{१}{२}+\frac{१}{२}) + (\frac{१}{२} + \frac{१}{२}) \dashrightarrow (\frac{१}{४} + \frac{१}{४} + \frac{१}{४} + \frac{१}{४}) + (\frac{१}{४} + \frac{१}{४} + \frac{१}{४} + \frac{१}{४}) + (\frac{१}{४} + \frac{१}{४} + \frac{१}{४} + \frac{१}{४}) \dashrightarrow (\frac{१}{४} + \frac{१}{४}+\frac{१}{४}) + (\frac{१}{४} + \frac{१}{४} + \frac{१}{४}) + (\frac{१}{४} + \frac{१}{४} + \frac{१}{४}) + (\frac{१}{४} + \frac{१}{४} + \frac{१}{४}) [= \frac{३}{४} + \frac{३}{४} + \frac{३}{४} + \frac{३}{४}].$$

मूळचा चाचपुटः- ॥ ↓चा । चपु । ↓टः ॥.

त्याचें प्रस्ताररूप- ॥ ↓चा ऽ ऽ ऽ । च ऽ पु ऽ । ↓ट ऽ ह ऽ ॥ लय पूर्वीचाच आहे; मात्रा तीनच.

जोर बदलून- ॥ ↓चा ऽ ऽ ↓ऽ । च ऽ पु ऽ । ट ↓ऽ ह ऽ ॥

याची चतस्र मांडणी- ॥ ↓चा ऽ ऽ । ↓ऽ च ऽ । पु ऽ ट । ↓ऽ ह ऽ ॥

पुन्हां जोर बदलून- ॥ ↓चा ऽ ऽ । ऽ च ऽ । ↓पु ऽ ट । ऽ ह ऽ ॥ इत्यादि.

हें वृथापाण्डित्य नव्हे, याची प्रतीति पहा. 'आवत है अलबेला' यांतील ॥ ↓आ ऽ । वत । ↓है ऽ ॥ हा तीन मात्रांचा तुकडा ॥ ↓चा ऽ । चपु । ↓टः ॥ शीं तुल्य असाच आहे. तो ॥ आ ऽ ऽ । । ऽ व ऽ । त ऽ है । ऽ ऽ ऽ ॥ असा जातो. (मात्र 'है' चा उच्चार ठीक व्हावा यासाठीं आवत च्या त नंतर चतुर्थांश मात्रा विराम ठेवून अथवा त पाऊण मात्रा ठेवून है हाहि पाऊण मात्रा करितात. ॥ ↓आ ऽ ऽ । ऽ व ऽ । त ऽ ऽ । ↓है ऽ ऽ ॥ असा.) दादऱ्याची चौगुण करून कहरव्यांत जातांनां असेंच होतें; ३ → १२ → ४. आपली कायदाछाट, बोलबांट, अशाच प्रकारें होते.

यांत काय झालें ? मात्रा नामक जें कालप्रमाण तें कायमच ठेविलें. ३ मात्रांचा एकूण काळ जेवढाचा तेवढाच ठेविला. मात्र त्याचे अर्धभाग व नंतर चतुर्थांश भाग दाखवून त्या चतुर्थांशांचे चार गट दाखविले. तीन मात्रांचे बारा चतुर्थांश भाग झाले, व हे भाग, पाऊण पाऊण मात्रेचा एकेक गट अशा चार गटांत व्यक्त केले. लय बदलला नाहीं; द्रुत केला नाहीं. फक्त 'अक्षर-संख्या' बदलली. 'आवत है' हें जर ॥ सा' ऽ । नीप । ग ऽ ॥ असें मानिलें, तर तें ॥ रे' सा' निसा' । पनीमप । गमगरे ॥ असें करून, जोरभारांच्या योगानें ॥ रे'सा'नि । सा'पनी । मपग । मगरे ॥ असें व्यक्तविलें. परंतु जेवढ्या काळांत दोन दीर्घ व दोन ऱ्हस्व अक्षरें, म्हणजे जणूं सहा ऱ्हस्व अक्षरें, होत होतीं, तेवढ्या काळांत आतां बारा अक्षरें झालीं; ऱ्हस्व अक्षराचा काळ निमपट व दीर्घाक्षराचा काळ पावपट झाला; उच्चार ऱ्हस्वतर झाले.

हाच 'कलाविधि'! चाचपुटः' एककल असतांनां 'चा' ची कला एक होती. आतां तोच, तेवढ्याच दीर्घत्वाचा 'चा,' चार भागांत वांटला गेला म्हणजे तो 'चतुष्कल' झाला. 'सा' एवढ्या काळांत 'रे' सा' निसा'' असें केलें म्हणजे सा जो एककल किंवा द्विकल होता तो चतुष्कल झाला.

संपक्वेष्टाकः, पंचपाणि, उद्घट्टक, हे ताल सर्व तिस्रजातिचे सांगितले आहेत. परंतु संपक्वेष्टाकःच्या मात्रा चाचपुटाप्रमाणें तीन नव्हेत, तर बारा. पंचपाणिच्या सहा. उद्घट्टकच्याहि सहा. कारण अक्षरांचेंच लघुगुरुप्लुत वगैरे दीर्घत्वरूप तेवढें लांब आहे. उच्चारपरत्वें हे ताल इतर जातींचेहि होतात. यथाक्षर सोडल्यावर उद्घट्टक हें चार भागांत ॥ उ । द्घ । ट्ट । क ॥ असें सहज वांटतां येतें व तरीहि एकूण काळ ॥ उ । द्घ । ट्टक ॥ एवढाच ठेवतां येतो. ॥ पं । च । पा । ऽ । णि ॥ असा पांच तुकड्यांचा उच्चार करितां येईल किंवा ॥ पं । ऽ । च । पा । ऽ । णि ॥ असा सहा तुकड्यांचा. (नाट्यशास्त्रमूमध्यें पंऽचपाऽणि असा सहा तुकड्यांचा उच्चार आहे. प्रस्तुत पुस्तकांत पूर्वी पंचपाऽणि असा पांच तुकड्यांचा केवळ उच्चारच नव्हे तर पांच मात्रांचा म्हणून ताल सांगितला, ते आजच्या प्रघातान्वयें).

हा भाग स्पष्टपणें समजून घेणें अगत्याचें आहे, कारण त्याबद्दल गैरसमजुती अतोनात आहेत. ॥ सा'ऽ । नीप । गऽ ॥ याच्या मात्रा तीन, परंतु ॥ रे' सा' नि सा' । पनीमप । गमगरे ॥ याच्या बारा, असें हल्लीं मानितात. तें अगदीं चूक आहे. तें बरोबर केव्हां होईल, तर येथें जीं जीं अक्षरें (सा', ऽ, नी, वगैरे) लिहिलीं त्यांचा प्रत्येकीं काळ दोन्हीं प्रकारांत समानच असेल तर; तसें झाल्यास ॥ रे' सा' निसा । इत्यादि म्हणण्यास ॥ सा' ऽ । इत्यादि म्हणण्याला जो वेळ लागतो त्याच्या दुप्पट वेळ लागेल. परंतु एकूण वेळ जर तेवढाच राहणार असेल तर तीनांच्या मात्रा बारा झाल्या नाहींत; परंतु अक्षरें वाढलीं व प्रत्येक अक्षराचा काळ छोटा झाला. मात्रामान कायमच आहे. । सा । हें एककल, । नीप । द्विकल, । पनीमप । चतुष्कल. हें यांत सूत्र मानावयाचें, असें प्रस्तुत लेखकाचें म्हणणें आहे.

यांत मार्गकल्पनेचीहि समजूत स्पष्टच राहिली पाहिजे.

नर पति हय पति यांत प्रत्येक अक्षराची मात्रा एक मानिली, व प्रत्येक दोन अक्षरांस–
× × × ×

म्हणजे दोन मात्राकाळांस–एक कलानामक हस्तक्रिया, जी फुलीनें दाखविली आहे ती, ठेविली, तर हा चित्रमार्ग होईल.

नरपति हयपति यांत लय म्हणजे अक्षरोच्चारकाळ तोच ठेवून हस्तक्रिया चार अक्षरांची
× ×
म्हणजे मात्रांची ठेविली, तर हा वार्तिक मार्ग होईल.

परंतु लय म्हणजे अक्षराला लागणारा काळ तोच मानून, कांहीं स्वरनादभेद, कांहीं लघूपाय वगैरे योजून (हें , असें दाखवूं) जर

न , , र प , , ति असें म्हटलें तर लय तोच आणि मार्ग चित्रमार्गच राहिला, परंतु प्रत्येक
× ×
अक्षर (जसें न) म्हणजेच प्रत्येक मात्रा दोन कलांची केली असें झालें. नर हा एककल चित्रमार्ग
×
तर न , , र हा द्विकल चित्रमार्ग. यांत मात्रामान नामक कालप्रमाण पूर्वींइतकेंच राहिलें, पण
↓
पूर्वींच्या एकेका अक्षराच्या उच्चाराचा काल मात्र निमपट झाला ! वरील उदाहरणांत । नी ।
↓ ↓
प । असें केल्यास एककल चित्रमार्ग, । पनी । मप । हा द्विकल चित्रमार्ग, । पनीमप । हा
×
एककल वृत्तमार्ग.

याचाच अर्थ–अथवा याचें कारण असें कीं अक्षर लघु, गुरु, प्लुत वगैरे भाषा ठीक आहे, परंतु त्यांत सतत नेमकें प्रमाण असें कायम नसतें. १ प्लुत = १॥ गुरु = ३ लघु हें 'आंखीव' मापन उच्चारांत पाळलें जात नाहीं, आणि तसें तें पाळलें जात नाहीं यांतच भाषेचीं वैशिष्टयें व स्वरांतील विविध रंजकता आहे. हें 'मापन' आपण बंधनासाठीं मानितों व करतों. प्रत्यक्ष उच्चार तंतोतंत तसे कधीं असतात तर कधीं नसतात. त्यांतील फरक 'कला' विधिचें रहस्य जाणल्यानें कळतो. तुकाराम यांतील तु चा जो उच्चारकाल, ती एक मात्रा समजल्यास हा शब्द १+२+२+१, (लघु–गुरु–गुरु–लघु) अशा मात्राकालांचा, हें साहित्यिक म्हणजे लेखी बंधन आहे. प्रत्यक्षांत राऽम् = १ + १ $\frac{१}{२}$ + $\frac{१}{२}$ मात्राकाल असें होतें तें सोडून देऊं, त्याऐवजीं "रां ऽ ऽ = प्लुत, ३ मात्रा, " म्हणूं. पण "तुकाऽऽऽ रां ऽऽऽ ऽऽऽ " असा पुकाराहि होतो, त्यांत मात्रासंख्या व एकूण काळहि वाढतो; व उलट 'तुकरां' असें जलदहि होतें त्यांत मात्रासंख्या व काळ कमी तर होतातच, पण लघु–गुरु भेदहि नाहींसा होतो; तुकरं अशा १+१+१ =३ मात्रा व पुढें दीर्घ अनुनासिक विरामयुक्त असें येतें. आतां बंधनप्रमाण जरी मानिलें तरीं ग्यान्बा हें गुरु–गुरु असें रूप आहे. ॥ ग्याऽ । न्बाऽ । तुका । राम ॥ यांत ग, ग, लल, लल असें आहे, याला १+१+१+१ अशा चार मात्रा म्हटलें तर तुका, राम हीं रूपें द्विकल झालीं. परंतु 'टाळी' (उच्चाराचा जोरभार) ग्या व तु वर असली तर हा चित्रमार्गच. । ग्या । न्बा । हें चित्रमार्ग एककल तर । तुका । राम । हें द्विकल चित्रमार्ग असें थोडें स्वातंत्र्य घेऊन म्हणूं. हें सर्व जलद–सावकाश कसेंहि म्हणतां येईल. म्हणजे मार्ग व कलाविधि कायम ठेवूनहि लय द्रुतमध्यविलंबित असा करितां येईल.

लयप्रकार (द्रुत इत्यादि), मार्ग म्हणजे किती मात्राकालानंतर कलानामक हस्तक्रिया किंवा विशिष्टोच्चारक्रिया करावयाची तें, व कलाविधि म्हणजे १ मात्रा = १ ठरलेला ऱ्हस्वाक्षरोच्चारकाल या कालप्रमाणास न सोडतांच पण तेवढ्या काळांत 'ऱ्हस्वतर उच्चाररूपें' दाखविणें या तीन कल्पना अगदीं वेगवेगळ्या आहेत! एका मार्गामध्यें द्विकल–त्रिकल–चतुष्कल आदि रूपें होतात, त्याचें कारण हें.

हें नीट न समजल्यामुळे ज्या गैरसमजुती उद्‌भवतात त्यांतील एक अशी कीं, ध्रुवमार्ग द्रुत, चित्रमार्ग मध्य अणि वार्तिक विलंबित लयाचा हें 'टाळी' वगैरे विशिष्ट हस्तक्रियेवरच लक्ष केंद्रित केल्यामुळे होतें, तालांग स्वरांगाहून अलग केल्यामुळें होतें. जर मात्राकालप्रमाण कायम आहे तर लय द्रुताचा मध्य वगैरे कसा होईल, टाळीशिवाय इतर हस्तक्रिया अथवा इतर उच्चार आहेतच कीं, इत्यादि अवधान न राहिल्यामुळें. ध्रुवमार्गापेक्षां चित्रमार्गाची टाळी (इत्यादि) सावकाश पडणार हें स्पष्टच आहे व लय कायम म्हणूनच ती तशी सावकाश होते. ग्रंथवाचन या बाबत द्रुतादिकांचा उल्लेख करितें, तें आघातांन्वयेंच.

दुसरी गैरसमजूत अशी कीं, चतुष्कल हें द्विकलपेक्षां सावकाश, अष्टकल हें विलंबित मानिलें तर चतुष्कल हें मध्य व द्विकल हें द्रुत, इत्यादि. या गैरसमजुतीचीं कारणें दोन. एक, स्वरांग–लघूपाय–लघुगुरु इत्यादि उच्चारांचें प्रत्यक्ष बदलतें ऱ्हस्वदीर्घत्व आणि १ गुरु = २ लघू आदि बंधनप्रमाणें, वगैरेंची जाणीव नीट नसणें. आणि दुसरें कारण, मूळ ग्रंथाचा अभिप्राय प्रयोगदृष्ट्यां प्रतीति घेऊन न पाहिल्यामुळें.

परिणाम असा होतो कीं, मार्ग व कला यांजबद्दलच्या कल्पनांची गल्लत होते.— 'लघु = १ मात्रा, गुरु = २ मात्रा; दोन मात्रांनंतर हस्तक्रिया (सं ता श यांपैकीं एक प्रकारची टाळी) हा चित्रमार्ग । लल । लल । लल । असा; यांत × या जागीं टाळी म्हणजे दोन मात्रांची
× × ×
कला आहे; लल लल लल लल याला चतुष्कल म्हणावें, आठ वेळां 'लल' अथवा आठ गुरू
× × × × ×
म्हणजे अष्टकल, इत्यादि.'– अशी कल्पना सध्यां केली जाते व ती मुळे, 'बृहस्पति' वगैरेंच्या सर्वांच्याच पुस्तकांत आढळते. यांत कलाविधि आणि द्रुतादि लयप्रकार यांचीच गल्लत होते; चतुष्कल = विलंबित, द्विकल = मध्य वगैरे समज होतो, आणि हीं दोन परिभाषावर्गीकरणें कशासाठीं याचें उत्तर सांपडत नाहीं. विशेष म्हणजे गायनवादन कसें त्याची प्रतीति घेऊं जातां कांहीं विचित्रच आढळतें ! समजा, विलंबित लय सुमारें १ मात्रा = १ सेकंद असा आहे व त्यामध्यें 'दे ऽ वं ऽ रु ऽ द्रं ऽ' एवढें म्हटलें. प्रत्येक अक्षर गुरु = २ सेकंदाचें, एकूण काळ ८ सेकंद. तेवढ्यांत एक तालावर्तनहि बसेल. हें एककल रूप. आतां हें प्रचलित समजुतीप्रमाणें जर अष्टकल करावयाचें तर प्रत्येक अक्षराला दोन सेकंदांऐवजीं २×८ = १६ सेकंद काळ द्यावा लागेल. आणि एकूण तालावर्तनाला १६×८ = १२८ सेकंद लागतील. एकेक तालाघात १६–१६ सेकंदांनीं होईल ! या दोन मिनिटांत म्हणावयाचें काय, तर 'देवं रुद्रं !' (पूर्वीच्या ग्रामोफोन तबकड्या ३–३॥ मिनिटांत पूर्ण होत हें लक्षांत घ्यावें).

म्हणून 'भरतकालीन संगीताचा आज थांग लागत नाहीं' अशी समजूत होते. संस्कृत भाषा व्यंजनें-जोडाक्षरें यांनीं किती समृद्ध आहे हें लक्षांत घेतल्यास, आणि 'कलाविधि' हा विशेषतः तालवाद्यांच्या संदर्भांतच विस्तारशः आहे हें पाहिल्यास, पटेल कीं चतुष्कल-अष्टकल-द्वादशकल अशा वाढत्या वाढत्या प्रकारांत मार्ग, लयमान, आदि अधिकाधिक सावकाश होतात असें नव्हे तर लयमानप्रमाण जें ठरलेलें असेल त्यामध्यें अधिकाधिक ऱ्हस्व भागांचें प्रदर्शन केलें जातें. येथील 'कला' ही द्विमात्रा-चारमात्रा वगैरेंची हस्तक्रिया नव्हे; तर मात्रेचीं अंगें.

प्रस्तुत लेखकाच्या या तर्काग्रहाला ग्रंथाधारहि आहे. नाट्यशास्त्रम् अध्याय ३१ श्लोक १-१०, १५, २३-६६, ३७०, इत्यादींवर अभिनवगुप्तानें अतिविस्तृत व अनेक अंगांनीं भाष्य केलें आहे. तें येथें थोडेंहि उद्धृत करणें अशक्य, परंतु थोडक्यांत त्याचा येथील संदर्भाचा मुख्य मतलब पुढीलप्रमाणें सांगतां येईल; असें प्रस्तुत लेखकाचें तर्कमत आहे.

निमेष हें एक सूक्ष्मकालमान. त्या प्रत्येक निमेषांत एकेक अतिऱ्हस्व अक्षर उच्चारितां येतें, ती 'ऱ्हस्वरूपा तस्यैवमुच्चारणा' कला. अशीं पांच निमेषांत पांच अतिऱ्हस्व अक्षरें होतात व तीं सर्व मिळून 'एक मात्रा.' आतां अतिऱ्हस्व अक्षर हें भाषेंत, गीतवाद्यांत, अनुपयुक्त; म्हणून एक मात्रा इतक्या काळांत एक 'उपयुक्त' ऱ्हस्वाक्षर होतें. तें लघु अक्षर, लघु. याचा दुप्पट काळ दीर्घाक्षराचा म्हणजे गुरुचा. अर्थात् लघुच्या कला ५ व गुरुच्या १०. परंतु एकामागून एक असे जेव्हां 'खंडित' अक्षरोच्चार (सुटे स्वरोच्चार, व व्यंजनोच्चार) होतात, तेव्हां दोन अक्षरांच्यामध्यें एक अतिसूक्ष्मकालिक विराम येतो असें अनुभवास येतें. या विरामकालाचें मान, वरील पंचकलांपैकीं एक कला म्हणजे एक निमेष, असें मानिलें. म्हणजे लघु अक्षराचा प्रत्यक्ष उच्चारकाल चारच कलांचा होतो, त्यानंतर एककलाकाल अक्षरभेदक्रियेकडे जातो व एकूण कला पांच होतात. म्हणून लघु हा 'चतुष्कल' ठरलेला आहे! तीहि मात्राच, पणतें फक्त 'तत्रोक्तनियमपरिमाण!'

यांत जो विराम प्रतीत होतो तो विशेषतः कांस्यतालांत सांपडेल, कारण तेथें लघ्वक्षरामागून लघ्वक्षर आहे. अर्थात् पात म्हणजे टाळी वगैरे सशब्द हस्तक्रियांमध्येंहि हेंच आढळणार. दीर्घ अक्षर हें टाळीच्या 'आवाजानें' प्रतीकात्मक असें व्यक्त होणार नाहीं तर तो अतिऱ्हस्व आवाज आणि त्यानंतरची कमीअधिक स्तब्धता यानेंच. या स्तब्धतेमध्यें कांहीं निःशब्द क्रिया (कला) असतील अगर नसतील, व असल्या तर त्या प्रत्येक ऱ्हस्वकलेची सूक्ष्म 'कालकला' लक्षांत घेतां एकूण कलासंख्या ही तें तें दीर्घत्वमान देईल, एक गुरु अक्षर दोन लघूंचें; यांत केवळ अखंड दीर्घाक्षर घेतलें तर ५ + ५ = १० कला (दोन मात्रा) होतील, अथवा शेंवटची कला ही विरामात्मक म्हणून सोडून दिली तर ५ + ४ = ९ कला उच्चाराच्या होतील. गुरुमागून गुरु येणार असेल तर ५ + ५ = १० कला अखंड उच्चार व नंतर एक कला मध्यंतर—विराम अशा अकरा कलाहि एका गुरुच्या मानितां येतील; दोन गुरूंच्या एकूण १० + १ + १० = २१ कला. त्याचप्रमाणे प्लुताक्षर = ३ लघू हें ३ दीर्घाक्षरें = ५ + ५ + ५ कला + १ विराम = १६ कलांचें असेल, अथवा ५+१+५+१+५+१ = १८ कलांचेंहि.

परंतु एक गुरु हें कालमान, दोन लघु अक्षरांच्या स्वरूपांत व्यक्त करावयाचें तर ४

कला + १ विराम + ५ अथवा (४+१+४) कला, म्हणजे एकूण दहा कला अथवा नऊ कला अशा दोन रूपभेदांनीं व्यक्त होऊं शकेल. प्लुताचाहि असाच विचार होतो, प्लुत = गुरुलघु अथवा लघुलघुलघु.

पुन्हां, एक लघु जरी घेतला तरी तो 'एककला पात अधिक चतुष्कल विराम' असाहि व्यक्त होईल, आणि लघु लघु यांचें लघुतम रूप जें होईल तें पात + विराम + पात असें तीन कलांचेंहि होऊं शकेल !

'द्रुत हा पात; तो लघुतम, म्हणजे एककला पात, जरी घेतला तरी त्यापुढें एककला विराम येणारच, कारण मध्यें विराम न घेतां पातामागून पात होऊं शकणारच नाहींत. म्हणून द्विकल रूप हेंच मूळ रूप.' त्यांतील प्रत्येक कला ही अणु अथवा 'बिंदु.' ध्रुव हें आदिरूप म्हटलें आहे, व तें एककल मानलें आहे; परंतु पातदृष्टिनें ध्रुव हें द्विकल रूपच ठरतें. आणि या न्यायानें लघुला 'गुरु' असें म्हणतां येतें! लघुलाच गुरु म्हणतां येतें! 'यथाक्षरस्य तालस्य स च गुर्वक्षरे स्मृतः ।' इतीह गुरुरेव ध्रुवः । ... (आणि ध्रुव हा एकमात्रेचा, एक लघुचा !) गुरुद्वये मात्राचतुष्कलात्मनि संमील्य मात्राकालो विश्रान्तिरिति ।... 'गुर्वक्षरैश्च विश्लिष्टैः स एव द्विकलो भवेत् । ... द्विर्भावाद् द्विकलस्यापि विज्ञेयो ऽथ चतुष्कलः ।' तदाह दत्तिलेन (दत्तिलम् १३०)– 'गुरुप्लुतादि हित्वाथ द्विमात्रान् परिकल्पयेत् ।' इत्यादि. * (ही सर्वच टीका मुळांतून लक्षपूर्वक अभ्यासिण्याचा फार फायदा आहे).

अशा प्रकारें "द्विकल–त्रिकल–चतुष्कल–पंच–सप्त–नव–दश–एकादश कला होऊं शकतात," तिस्र–चतस्रांचें मिश्रण होऊं शकतें व बेरीजहि होऊन इतर (७ मात्रांचे वगैरे) ताल होऊं शकतात.

येथें एक कोडें वाटतें. एककल–द्विकल, ध्रुव–चित्र यांमधील भेदच दृष्टिआड झाला असें होतें. वास्तविक, अभिनवगुप्ताचें सूक्ष्मकाल = कला आणि दोन व्यंजनांमध्यें अपरिहार्य असा सूक्ष्मकाल विराम यांजबद्दलचें म्हणणें ध्यानांत घेतलें, तर तेवढें तें पटतें; परंतु त्यांतून गुरु = लघु, '१ = २' असा जो अर्थ त्यानें सुचविला, तो सर्वथैव त्याज्यच वाटतो. प्रस्तुत लेखकाचें याबद्दल म्हणणें असें कीं या कोड्याचा उलगडा आपल्या आजच्या पद्धतिनें होणार नाहीं, तर अभिनवगुप्ताच्या काळीं जीं विचारपद्धतिचीं आधारप्रमेयें मानिलीं जात त्यांजकडे गेलें पाहिजे; आपली बुद्धि तत्कालीन भारतीय संस्कारांनीं तात्पुरती तरी शिक्षित केली पाहिजे. तसें

---

* संगीतरत्नाकर १–७–६४ मध्यें 'अष्टलघुः' कला आहे. परंतु टीकाकारांनीं लघुचें गुरु केलें आहे. सिंहभूपालानें तर अष्टगुरुः असा पाठच घेतला आहे. त्याचा अन्वय वरीलप्रमाणेंच लागूं शकतो. न पेक्षां 'तं भवललाट' मधील तिसरी 'मात्रा' 'कं' ही (रेग) सारेग सासासासा अशी आठ कलांची कशी म्हणणार ? आठ दीर्घ स्वर एकट्या 'कं' ला कसे ? एकूण १२ तुकडे प्रत्येकीं ८ गुरुंचे मिळून हें गीत कसें म्हणणार ? येथें १२ कला, अष्टलघु, असें म्हटलें आहे त्याचा अर्थ काय ? 'प्रस्तार' १२ मात्राखंडांचाच नव्हे काय ?

केल्यास आपणांला वैशेषिक–सांख्य–नैय्यायिक यांचा अणुवाद दिसतो. त्या अणुवादामध्यें असाच विचारसंभ्रम आहे.

पार्थिव वस्तुचें विभाजन होऊं शकतें. विभाजन करीत करीत एक अंतिम मर्यादा येते, तेथील वस्तुघटक तो अणु; त्याचें मात्र विभाजन होणार नाहीं, अन्यथा वस्तुत्वच नष्ट होईल. अणु हा सूक्ष्मतम भाग. त्याला अणुत्व आहे म्हणजे वस्तुधर्म राखूनच परंतु सूक्ष्मत्व आहे, परंतु महत्त्व म्हणजे व्याप नाहीं. जसा भूमितिशास्त्रांतील बिंदु. एका अणुशीं दुसऱ्या अणुचा संयोग झाला तर अणुत्व वाढेल म्हणजे सूक्ष्मत्वच अधिक होईल. ! व्यापच मुळांत नाहीं तेव्हां व्याप वाढणारच नाहीं ! म्हणून अणु + अणु + अणु + . . . अशी वस्तुघटना होणें शक्य नाहीं. म्हणून वस्तुरचना ज्यायोगें होणार तो घटक अणु नव्हे तर 'द्व्यणुक' म्हणजे दोन अणूंचें एकच एकजिनसी संयुक्त. त्यांत एका अणुचा सूक्ष्मत्वधर्म व दुसऱ्या अणुचा महत्ताधर्म हे संयुक्त असतें. म्हणजे अतिसूक्ष्मता व व्यापकत्वाची क्षमता हे दोन्ही धर्म एकत्र असतात. अशा या द्व्यणुकाचा संयोग तिसऱ्या एका अणुशीं झाला तरी पुन्हां अणुत्वच फक्त द्विगुणित होईल. कारण तिसऱ्या 'एकाणु' चें सूक्ष्मत्व अधिक भराला येईल. म्हणून त्र्यणुक हाहि अतिसूक्ष्मच. परंतु सहा अणूंचा संयोग, हा तीन द्व्यणुकांचा, त्यामध्यें व्याप वाढलेला असणार. तसाच दोन द्व्यणुकांचा संयोग, चतस्र अणु; इत्यादि. भौतिक वस्तूंचा घटनाधार, ज्याला घटनादृष्टिनें 'एक' म्हणावें, तो एक 'अणु' नव्हे तर एक द्व्यणुक. (विघटन मात्र दोन भाग–चार भाग अशा क्रमानें न मानितां अणुपासून मानिलें आहे ! परंतु तो भाग सोडून देऊं, कारण त्याचें खंडन पूर्वकालीन भारतीयांनींहि केलें आहे).

'गुरुरेव हि कला' असें वचन आढळतें त्याचा अर्थ वरीलप्रमाणें विचार केल्यासच लागतो. हल्लीं इतरांनीं, आपलें नेहमींचें गुरुअक्षर तेंच कलामान असें मानिलें आहे, व त्याप्रमाणें 'लिपिकरणें' (नोटेशन्स्) दाखविलीं आहेत. त्यांचा अभिप्राय कांहीं विचित्रच होतो ! उदाहरणार्थ विलंबित लय, चच्चत्पुट ताल, अष्टकल याचें रूप ते लोक

॥ ऽऽऽऽऽऽऽऽ ऽऽऽऽऽऽऽऽ । ऽऽऽऽऽऽऽऽ । ऽऽऽऽऽऽऽऽ ऽऽऽऽऽऽऽऽ ऽऽऽऽऽऽऽऽ । ऽऽऽऽऽऽऽऽ ॥ – ८ मात्रा, प्रत्येक मात्रेंत ८–८ गुरु, एकूण ६४ गुरु

असें दाखवितात; याच्या मात्रा अर्थात् ६४ × २ = १२८. विलंबितलयाचें मात्रामान एक सेकंद मानिल्यास हें एक तालावर्तन २ मिनिटें ८ सेकंद इतका वेळ खाईल. त्यामध्यें अवधान, एकजिनसीपणा, हें कसें राहणार व वर्ताव कसा करणार ? 'दे ऽ वं ऽ रु ऽ द्रं' हे शब्द या आवर्तनांत कसे बसणार ? असा प्रयोगनिष्ठ विचार कोणी केला असें वाटत नाहीं.

परंतु प्रस्तुत लेखकाचा दावा मानिला तर मात्र स्पष्ट होतें कीं येथें 'कलाविधि' म्हणजे दिलेल्या मात्रामानाचे भाग करण्याचीच क्रिया आहे, व त्या प्रत्येक भागांत कांहीं वर्णालंकार वगैरे ठेविल्यामुळें ते तसे भाग अलग व्यक्त केले जातात. शिवाय, संस्कृत भाषेंतील व्यंजनप्रचुरता लक्षांत घेतां असेंहि दिसतें कीं ज्याला आज विलंबित म्हणतात तो अतिविलंबित–गाढ–लय नाट्यशास्त्रम् मधील गीतांचा नव्हे. ते तालहि अनेकऱ्हस्वाक्षरयुक्त असे आहेत. दीर्घ ताना संभवत नाहींत, असल्या तर तुलनेनें ऱ्हस्व अशा बोलांनीं त्या नटविलेल्या असतील. हें मानिलें व प्रयोग करून

पाहिलें तर नाट्यशास्त्रम् मधील वर्णालंकाराचा व गीतलयाचा कांहीं अंदाज येतो. एरव्हीं, १ कला = १ गुरु म्हणजे दीर्घाक्षरकाल = २ मात्रा, असें समजून नव्हे. आणि अशाच प्रयोगांमध्यें आपली परंपरा नाट्यशास्त्राशीं अतूट अशी दिसते. अन्यथा 'मार्गी संगीत नष्ट झालें' इत्यादि निराधार कल्पना पसरतात व पसरल्या आहेत. (ज्यांत मार्ग पाळिला जातो तें मार्गी. जसें 'जनगणमन.')

वरील चर्चेतून, आणि विशेषतः अभिनवगुप्ताच्या मतसंदर्भांतून, एक तथ्य निघतें. तत्कालीन तालवाद्यें विशेष घुमारेदार असोत नसोत, न्हस्व बोलांच्या मालिकांचें वादन त्यांत अधिक, जसा आजचा आपला दिल्लीचा तबला, असा ग्रह होतो. आणि न्हस्व व्यंजनाक्षरें, तुटक नादकला, हीं तालाध्यायांतच आलेलीं आहेत. परंतु गीतचर्चेत छंदविचार आहे आणि त्यांतील लयविचार प्रामुख्यानें लघुगुरुद्रुतप्लुतादि न्हस्वदीर्घांचा आहे. अक्षरें अखंड झालीं तरी त्यांच्या मात्रादि मोजाव्या लागतात. व मात्राहि अक्षरांनीं नटतात, हें वैदिक छंद व सामगायन यांच्या अवलोकनांत सांगितलेंच. छंदःशास्त्रामध्यें एका अक्षराचाहि 'उक्त' नांवाचा छंद आहे, दोनांचा 'अत्युक्त', तीनांचा 'मध्य' य चारांचा 'प्रतिष्ठा'. आणि त्यांचेंहि भागशः वांटप होऊन प्रस्तारहि होतात; म्हणजे दीर्घाचे जागीं अनेक न्हस्व हाहि प्रघात प्राचीनच आहे; त्यांनां वेगवेगळेपणा दाखवून वेगवेगळीं नांवें देण्यांतच छंदग्रंथांचा बहुतांश भाग खर्ची पडला आहे— पण तो 'विधि'; तो शास्त्रविचार नव्हे. 'गीतगुणोपेता वृत्ति' आणि त्यांतीलहि विशेषतः 'तत्त्व' ही वादनवृत्ति, म्हणजे 'लिपटून वाजविणें,' हेंहि सांगितलेंच. याचें तात्पर्य असें कीं न्हस्वोच्चाराधारित कलाविचार आणि मात्राधारित कलाविचार हे दोन्ही विचार एकसाथच होते व असणार. मात्राधारित कलाविचारांत कला ही मात्राकालभाग येवढ्याच स्वरूपांत पाहिली जाते व लघुगुरु आदिकांचीं प्रमाणें ठरवून टाकलेल्या गणितानुसारच ती मोजली जाते.

आपली आजची तालपद्धति ही त्या मात्राधारित प्रकारची आहे, म्हणून या पुस्तकांत तिचाच अवलंब करून, मात्राभागादि प्रकारांचा विचार 'अंग' या शब्दानें त्या सदरांतच केला; 'कला' हा शब्द त्या संदर्भांत फारसा उल्लेखिलाहि नाहीं. कला शब्दाचे अनेक अर्थ आहेत त्यांपैकीं हस्तक्रिया हा एकच शब्द प्रस्तुत लेखकानें वारंवार उल्लेखिला. असें करण्याचें कारण, विषयाचा उलगडा करण्यासाठीं तें अवश्य वाटलें, हें आहे; आजच्या आपल्या प्रघाताशीं जुळेल तेवढेंच प्रथम सांगणें युक्त. अंग शब्द आजहि प्रचारांतून गेलेला नाहीं, व कलाविधिचें कार्य अंग — क्रियेनें सांगतां येतें. विराम हाहि मात्रानुसारी उच्चारांमध्यें एक 'शून्यनाद' अंग अशा रूपांत वर्णितां येतो.

परंतु वर उल्लेखिलेली, अभिनवगुप्ताचा हवाला देऊन सांगितलेली, पात–विराम–सूक्ष्मकाल–कला या धोरणानें चाललेली मीमांसा, व्यंजनप्रचुर व विशेषतः न्हस्वप्राय उच्चारांच्या क्रमास अधिक जवळची आहे. ती संस्कृत भाषेला अधिक उपयुक्त तशी द्राविड भाषांनांहि. म्हणून कीं काय, द्राविडतालपद्धतिशीं तिचें नातें आहे असा तर्क होतो. कारण या मीमांसेप्रमाणें पुढें चालल्यास लघुला गुरुत्व देतां येतें व त्या नाना 'जाती' होतात–आणि द्रुताच्या होत

नाहींत ! व तोच विधि द्राविडांचा आज दिसतो. परंतु हें अवश्य असें नाहीं, आपल्या पद्धतिमध्यें तें नसूनहि उत्तम नियमनिर्वाह होतोच.

अभिनवगुप्त हा काश्मीरचा. तो दक्षिणेंत आल्याचा पुरावा नाहीं. त्याच्या 'अभिनव-भारती' च्या प्रती द्राविडदेशांत जतन केल्या गेल्या हें मात्र सत्य. आणि अभिनवगुप्ताप्रमाणें विवरण इतर कोणा द्रविडानें केल्याचा उल्लेख नाहीं. तमिळ इसैवाले याबाबतींत ठाम नाहींत. कट्टर सोडल्यास इतर द्रविड शास्त्रज्ञ, सामपरंपरा व नाट्यशास्त्रम् मानितात. म्हणून नाट्य-शास्त्रम्‌ची ही परंपरा द्राविडदेशांत निदान अज्ञातकालापासून क्रिस्तीशक ११०० पर्यंत अबाधित-पणें मान्य झालेली असावी. महाराष्ट्रांतहि ती निदान कांहीं प्रमाणांत असावीच, हें सांगणें नको.

दत्तिलाचें दत्तिलम् व कोहलाचें संगीतमेरु हे ग्रंथ अपूर्ण व त्रुटित आहेत, त्यांतील तालविषय उपलब्ध नाहीं. ('अथ तालं प्रवक्ष्यामि' येथेंच उपलब्ध दत्तिलम् संपतें !) त्यानंतर मतंगकृत बृहद्देशी, क्रिस्तशक ६०० पासून ९०० पर्यंत केव्हांतरी; अभिनवगुप्तानें या तीनहि ग्रंथांतील अवतरणें घेतलीं आहेत, त्यांची चर्चा केली आहे. हे 'नाट्य' ग्रंथ नसून केवळ गायनवादन (नृत्त ?) यांस वाहिलेले आहेत. उपलब्ध बृहद्देशीहि त्रुटितच आहे आणि त्यांत कांहीं वाढावा, कांहीं वेगळेपणा दिसतो. मतंगाचाच वर्धित आविष्कार संगीतरत्नाकरांत दिसतो, व संगीतरत्नाकराकडे आतां वळावयाचेंच आहे, म्हणून एवढा उल्लेख पुरे. सुमारें ११०० मध्यें नान्यदेवाचें भरतभाष्य; तेंहि त्रुटित-खंडितच उपलब्ध आहे, व आहे त्यांत तालभाग नाहीं. दत्तिल-कोहल हे कोण कळत नाहीं, मतंग दाक्षिणात्य मानिला जातो एवढेंच; तर नान्यदेव हा मिथिलेचा राजा म्हणजे उत्तरभारतीय, परंतु राष्ट्रकूट म्हणजे कर्नाटकीय. सुमारें ११३० (?) मध्यें सोमेश्वरकृत अभिलषितार्थचिंतामणि, ज्याचा उल्लेख केलाच; त्याच्या चवथ्या 'विनोदविंशति' नामक भागांत कांहीं संगीतचर्चा आहे. जगदेवमल्ल हा सोमेश्वराचा पुत्र (राज्य ११३४-११४५); त्याच्या 'संगीतचूडामणि' चे कांहीं तुकडे उरले आहेत त्यांतील तालवर्णन बृहद्देशीप्रमाणेंच पण विस्तृत आहे. अभिनवपुर (नवानगर) येथील चालुक्यराजा (सुमारें ११७५) हरिपालदेव याच्या 'संगीतसुधाकर' ग्रंथामध्यें पहिल्या नृत्याध्यायांतील व दुसऱ्या-तिसऱ्या वाद्याध्यायांतील वर्णनेंहि नाट्यशास्त्रम् व बृहद्देशी यांजप्रमाणें आहेत. या काठियावाडी ग्रंथकारानें आपला ग्रंथकारानें आपला ग्रंथ 'कावेरीतीरीं' लिहिला.

यानंतर संगीतरत्नाकर (१२१०-१२४७), कर्ता स्वतःला 'निःशंक' म्हणवणारा शार्ङ्गदेव, मूळचा काश्मीरी परंतु तीन पिढ्या देवगिरिच्या यादव राजांच्या आश्रयानें राहिलेला म्हणून कर्नाटकी-महाराष्ट्रीय. स्वतःला मदनाचा पुतळा, सर्वशास्त्रविद्याकलापारंगत असें म्हणवून घेणारा व स्वतःच्या वाडवडिलांनीं राजांनां यश व धन प्राप्त करून दिलें असा इतिहासांत न सांपडणारा दावा करणारा शार्ङ्गदेव म्हणतो कीं संगीतशास्त्र हल्लीं दुर्बोध झालें आहे म्हणून मी हा सुबोध ग्रंथ केला. परंतु प्रत्यक्षांत तसें आढळत नाहीं; त्याचा स्वरविषय अधिकच दुर्बोध झाला आहे व तालविषयांत वाढाव्याशिवाय इतर विशेष नाहीं. या विशाल ग्रंथामध्यें तपशील अतोनात आहे; परंतु वैचारिक दृष्टिनें मात्र ग्रंथाचें महत्त्व मानतात तेवढें नाहीं. रत्नाकराचा पांचवा ताला-ध्याय व कांहीं प्रमाणांत सहावा वाद्याध्याय हे प्रस्तुत संदर्भांत पाहिले कीं पुरे.

मार्गतालांमध्यें नाट्यशास्त्रम्मध्यें मिश्रताल एवढा उल्लेख करून सोडून दिलेले परंतु मतंगानें वर्णन केलेले हेला, त्रिगता, नत्कुट (नर्कुट), नर्कुटी, खंजक, खंजिका, आक्रीडित व विलंबित हे अधिक ताल रत्नाकरांतहि घेतले आहेत. नाट्यशास्त्रांत हीं गीत-प्रकारांचीं नांवें आहेत हें ध्यानांत घ्यावें. त्याचप्रमाणें संकीर्ण मार्गताल-चच्चत्पुटाचे २४, ४८ व ९६ 'गुरूंचे' (?) (एककल-द्विकल-चतुष्कल यांहून अधिक) तीन प्रकार वगैरेहि मतंगाचे घेतले आहेत. अतीत-अनागत यांमध्यें आधीं काय धरावयाचें, गीत कीं तालाघात, यानुसार दोन मतें सांगितलीं आहेत. नाट्यशास्त्रम् प्रमाणेंच यती फक्त तीन (समा, स्रोतोगता व गोपुच्छा) मानिल्या आहेत. देशी ताल हे मार्गतालांपासूनच प्रस्तारक्रमानें उत्पन्न होतात असें म्हटलें आहे व तेथें प्रस्तारांत घटकांचें आधिक्य हा एकेका संदर्भांत वाढाव केला आहे; जसें लघुप्रस्तार, विरामलघुप्रस्तार, हें एकाच विवरणांत आणलें आहे. देशीमध्यें 'निजेच्छा' हें कारण, या मतंगाच्या विधानाहून ही दृष्टि कांहीं अंशीं वेगळी आहे. १२० देशीतालांची यादी प्रस्तारक्रमानें दिली आहे, आणि आणखीहि ताल आहेत व होऊं शकतील असें म्हटलें आहे. प्रस्तार कसा करावा हें नाट्यशास्त्रम्मध्यें नाहीं—फक्त प्रस्ताराचा उल्लेख आहे—तें सविस्तर देण्याचा प्रयत्न केला आहे, त्यांत स्वरप्रस्तार व तालप्रस्तार हे वेगळे मांडले आहेत. भर मेरुवर आहे. तालप्रस्तार अनेक जागीं दुर्बोध आहे असें शार्ङ्गदेवाचे 'भाष्यकार'हि म्हणतात.

सशब्दक्रिया ती पात, तिचा (सूक्ष्म ?) काल ठरलेला; परंतु निःशब्दक्रिया ही वेगवेगळ्या कालमानांची असूं शकते, हें मानलें आहे; प्रस्तारांतील लघुद्रुतविराम हे त्याच धोरणानें मोजलेले आढळतात; विरामकाल हा स्पष्टमानाचा दिसत नाहीं.

घन व अवनद्धवाद्यांची मोठी यादी दिलेली आहे व तींत अनेक प्राकृत, द्राविड—मराठीहि ! —नांवें आढळतात. विशेष विवरण मृदंगाचें आहे. (विलेपनासाठीं राख वापरणें आहे.—हें शाईचें पूर्वरूप काय ?) शंख, मार्गपटाह, देशी पटाह, व हुड्डुक यांचेंहि वर्णन दीर्घ आहे. नाट्यशास्त्रम्मध्यें झण्टुं वगैरे शुष्कें व कखग वगैरे पाटाक्षरें आहेत तें तर येथें आहेच, पण शिवाय बोलपलटे दिले आहेत. जसें – नागबंध :– १) नागबंध — तन गिन गिन नगे
२) पवन — नन गिड गिड डगे
३) एक — गिड गिड गिड डत्थ
४) एकसर — किट तट किट तट
५) दुःसर — नखु नखु
६) संचार — खिर तकिट
७) विक्षेप — थेंगि थेंगि इत्यादि

खुं खुं धरि खुं खुं धरि करगिड करगिड । दरगिड दरगिड गिरिगिदड धन्नकिट मट टकु । दा हें दा हें खुं खुं दा हें खुं खुं दा हें तटंकि तटकि । दड गिड गिगिरि किट दगि थैं थैं गिड । असेहि बोल दिलेले आहेत.

वाजवावें कसें, बोटांची क्रिया कशी, हें सांगितलें आहे.

पलट्यांची रचना ज्याला म्हणतां येईल ती कशी करावी याचाहि कांहीं अंदाज दिलेला आढळतो. उदाहरणार्थ मृदंगाच्या उजव्या पुडीवर "ता धिर थोम् तैं हैं नम् दैम्" हा सात बोलांचा तुकडा, तो 'शुद्ध'. कखग इत्यादि सोळा अक्षरें जीं मृदंगांतून निघतात त्यांच्याशीं याचे नाना प्रकारचे संयोग होऊन कूटप्रकार बनतात. आणि कूटप्रकारांत मध्येंच 'शुद्ध' प्रकार वाजवून होतात ते 'खंड'. "कवि जसें गीत रचितो तसा वादक पलटे रचितो" असा शेरा आहे.

नाट्यशास्त्रम्‌मध्यें अनेक गीतप्रकारांचे लयतालनियम आहेत, परंतु प्रत्येकाचें वर्णन तपशीलवार नाहीं. तें रत्नाकरानें देण्याचा पुष्कळच यत्न केला आहे. पण रत्नाकराचें अधिक गौरव-वैशिष्ट्य त्याच्या चवथ्या प्रबंधाध्यायांत आहे. प्रबंध, प्रकर्षेण बद्ध असा गायनवादनप्रकार, यांची नीट कल्पना प्रथम बृहद्देशींत आढळते. तेथें ४९ प्रबंध आहेत; शार्ङ्गदेवानें ६८ दिले व बहुतेकांचें विवरण केलें. प्रस्तुत पुस्तकाच्या या विषयांत विस्तारभयामुळें रत्नाकराचा अधिक परामर्ष घेणें कठिण आहे. परंतु नाट्यशास्त्रम्‌चा जो विस्तृत आढावा दिला त्यांत बहुतांश विचारभाग आलाच. वस्तुतः रत्नाकराची महती त्याच्या क्रियोपयोगित्वामुळें आहे, त्याबाबतींत तो ग्रंथ सर्वश्रेष्ठ आहेच. परंतु नाट्यशास्त्रम्‌चा परिचय झाला कीं रत्नाकराचा शास्त्रभागहि कांहीं प्रमाणांत उलगडतो, 'दुर्बोध'ता कमी होते. सध्या उलटा विचार चालू आहे, रत्नाकरावरून नाट्यशास्त्रम्‌चा अर्थ लाविला जातो. परंतु या कामीं जे भाग वापरिले जातात तेच नेमके रत्नाकरांतील 'कच्चे दुवे' आहेत. स्वररागविषय, प्रबंधां-गीतांचे 'प्रस्तार' म्हणजे ससासरीगगा वगैरे 'नोटेशन्स्,' सर्वच खंड आठ तुकड्यांचे-त्यांत मात्रा कोणत्या, कला कोणत्या, लय काय प्रमाणाचा, वगैरे कळणें अशक्य, इत्यादि अपूर्णता-संदिग्धता फार आहे. आणि नाट्यशास्त्रम् तर विषय 'समासतः' म्हणजे संक्षेपानेंच देतें. म्हणून प्रयोग व तर्क यांचाच वापर रत्नाकर उलगडतांना केला पाहिजे. 'स्वररागविचार' व 'गीतप्रबंधविचार' या पुस्तकांत येथील त्रुटि पुरी करूं. तूर्त निष्कर्ष एवढाच मानावयाचा कीं रत्नाकराची लयतालपरंपरा नाट्यशास्त्रम्‌च्याच वारशाची आहे, फक्त तिच्यामध्यें विस्तार, नवी भर, नवे प्रकार, तपशील हे अधिक आहेत. कोठें कांहीं परिभाषा-मत यांबद्दल विसंवाद दिसतो तो गौण आहे.

संगीतरत्नाकर साऱ्या हिंदुस्तानांत मान्य धरितात. त्यावर 'सेतु' नामक टीका कोणा गंगारामाची, तंजाऊर ग्रंथालयांत जतन केलेली आहे, ती हिंदीमध्यें आहे. विशेष प्रसिद्ध व सर्वमान्य टीकाकार सिंहभूपाल (सुमारें १३५०-१४००) व चतुरकल्लिनाथ (सुमारें १४५०-१५००). रत्नाकरांतील 'पद्धति' सुमारें १५०० पर्यंत हिंदुस्तानभर होती म्हणतात, 'उत्तर-दक्षिण भेद' जो मानितात तो नव्हता कारण वरील तीनहि पुरुष हे दक्षिणात्य, कर्नाटकीय. मतभेद असतील ते रत्नाकराचा अर्थ लावण्यांत व ते त्या त्या देशीप्रघातांस वेळोंवेळीं जुळते करण्यांत. शार्ङ्गदेवानंतर १५०० सालापर्यंतच्या उपलब्ध ग्रंथांमध्यें या भेदसंदर्भात उल्लेखिण्याजोगा ग्रंथ म्हणजे 'संगीतशिरोमणि', सुमारें १४००-१४३०. हा ग्रंथ जौनपुर येथील सुभेदार ('सुल्तान') इब्राहिम याच्या अमदानींत कोणी बहादुरहुसैन यानें केला अथवा करविला. (या सुभेदारांनां शर्की म्हणतात. शर्क् म्हणजे पूर्व. फिरोझशाह तुग्लकनंतर (१३९०) दिल्ली राज्याला अवकळा आली तेव्हां हे शर्की सुभेदार स्वतःला स्वतंत्र म्हणवूं लागले. त्यांनां विद्या-

विनोदाची आवड असावी.) हा ग्रंथ ज्यांनां आधार मानितो त्यांत रत्नाकर आहेच. त्याचा पहिला व चवथा भाग एवढेच उपलब्ध आहेत. हा 'मुसुलमानाचा' उत्तरेकडील ग्रंथ. आणि 'हिंदु'चा उत्तरेकडील ग्रंथ तो मेवाडाधिपति कुंभराणा याचा, संगीतराज अर्थात् नृत्यरत्नाकर-कोष, (सुमारें १४४०) हा तर प्रसिद्ध व मान्य आहेच.

१५०० नंतर जे ग्रंथ झाले त्यांमध्यें जे विशेष प्रसिद्ध, त्यांपैकीं द्राविडभाषांव्यतिरिक्त इतर भारतीय भाषांमधील व उर्दू-फार्सीमधील कित्येक प्रस्तुत लेखकानें पाहिले आहेत. त्यांमध्यें स्वच्छ दिसतें कीं कित्येकांनीं 'शास्त्र दुर्बोध झालें आहे, जुन्याचा अर्थ कळत नाहीं, म्हणून मी लिहितों' असें म्हटलें आहे, आणि मतभेद वगैरे आहेत ते स्वररागांच्याच बाबतींत. आपण ज्यांनां कोमल व तीव्र ऋषभ, कोमल व तीव्र गांधार, तीव्र मध्यम, कोमल व तीव्र धैवत, कोमल व तीव्र निषाद म्हणतों त्या स्वरांच्या नेमक्या जागा कोणत्या व त्यांनां नांवें कोणतीं द्यावीं; तीव्र ऋषभ हा ऋषभाचा प्रकार मानावा कीं गांधाराचा, तीव्र धैवत हा निषादाचा प्रकार कीं धैवताचा, इत्यादि वाद आहेत. (त्याला कारण शार्ङ्गदेवच). एकूण स्वर किती मानावे, १२ कीं १४ कीं १५ कीं १९-कीं २२-; त्यांतील एका प्रसंगीं अमुक इतके अमुक अमुक घेणें व अशा तऱ्हेनें 'मेल' करणें या क्रियेचे पर्याय किती व कोणते; त्यांचीं नांवें कोणतीं; त्यांमधून कोणकोणतीं राग-सप्तकें प्रत्येकीं निर्माण होतात; त्या रागांचीं नांवें काय; अशा तऱ्हेचे हे मतभेद आहेत. तालाला हात फार थोड्यांनीं घातला आहे, आणि ज्यांनीं तालवर्णनें केलीं आहेत तीं सर्व एकाच तऱ्हेचीं-मतंग शार्ङ्गदेवपरंपरेचीं-आहेत. कोठें कांहीं अधिकउणा तपशील येवढेंच. आणि हीं सर्व यादीच्या रूपांचीं. विचार, लयविचार असा नाहीं. फक्त सिद्धांतोल्लेख-परंपरा चालू ठेविली आहे. तालदश-प्राणदीपिका, अष्टोत्तरशततालक्षणम् इत्यादि केवळ तालग्रंथहि याला अपवाद नाहींत. आणि बहुतेक ग्रंथ फार छोटे आहेत. म्हणून हा विषयभाग येथें सोडण्याला हरकत नाहीं.

परंतु येथें शेंवटीं एका ग्रंथाचा उल्लेख करावयास हवा. तो म्हणजे 'श्रीराधागोविंद संगीतसार.' हा ग्रंथ 'जयपुराधीश महाराजा सवाई प्रतापसिंग महाराज देवकृत' म्हणून असला तरी परंपरेनें चालत आलेली माहिती अशी कीं या राजानें (१७७९-१८०४) त्या कामीं एक मंडळ नेमलें व त्याचे मुख्य बैरामखां अंबेठावाले हे होते, व मंडळांत तत्कालीन श्रेष्ठ कलावंत होते. ग्रंथ आपल्या काळाला जवळचा, ज्यांचा वारसा अजून विद्यमान आहे (रहीमुद्दीन 'डागर' हा बैरामखांचा पणतू) अशांच्या हातचा, व रचनेंत मुसुलमानहि सामील, म्हणून या ग्रंथाकडे पहाणें अवश्य वाटतें; परंपरा कोठवर राहिली हें त्यांत उलगडेल. ग्रंथ ७ भागांचा आहे व ६ वा भाग 'तालाध्याय' आहे. भाषा 'तोंडचें लिहून' घेतल्यासारखी आहे.

प्रथम 'तालाचे दहा प्राण' सांगितले आहेत; रत्नाकराचा हवाला दिला आहे. 'काला' साठीं क्षण-काष्ठा-लव आदि, कमलपत्राला कांटा टोंचण्याला ८ क्षण = १ लव लागतो यावरून कोष्टक आहे. आठ निमेषांची कला, हें ठीक आहे. दोन कलांचा एक चतुर्भाग, त्यालाच त्रुटि म्हटलें आहे. दोन त्रुटींचा एक बिंबार्ध, अणु अथवा अणुद्रुत वगैरे. '१० गुरूंचें एक पल होतें' यानुसार लघु २·४ (सुमारें अडीच) सेकंद, गुरु ४·८ (सुमारें पावणेपांच) सेकंद, प्लुत = ७·२ सेकंद, द्रुत १·२ (सुमारें सवा) सेकंद, अणु ०·६ (सुमारें $\frac{3}{5}$) सेकंद, होतो व

कला $\frac{१५}{१०००}$ सेकंद, ठरते. कला हा अतिसूक्ष्म काल या अभिनवगुप्ताच्या वचनानुसार कलामान पटतें, परंतु लघुगुरु हे विलंबित वाटतात. पांच निमेषांची मात्रा सुमारें $\frac{१}{१००}$ सेकंद होते ! हें पटणारें नाहीं. मार्गांमध्यें चित्रतर–चित्रतम आहेत. क्रियारूप जो कलाशब्द, त्यामध्यें घर्षण, अनुघर्षण व स्वरकला या नव्याच आहेत. शम्याला शंपा म्हटलें आहे, ही चूक पूर्वींच झालेली सांपडते. अंगशब्द १२०० च्या सुमारास आला, तो ठीक वापरिला आहे; व पुराणोत्तर कालांत सुमारें १००० नंतरच्या ग्रंथांत जें भारुड तेंहि आहे; अणुची उत्पत्ति पवनापासून, देवता चंद्र, ध्वनि तित्तरपक्षाचा, इत्यादि. प्रत्येक अंगभागासाठीं दोन हातांमध्यें अंतर केवढें तें दिलें आहे, जसें लघुसाठीं ६ अंगुळें वगैरे. इतर प्राण व लक्षणें या पुस्तकांत पूर्वभागांत दिल्याप्रमाणेंच आहेत, परंतु लयव्याख्या–लघुव्याख्या यांत फरक आहे.

लयव्याख्या ‘क्रियानन्तरविश्रान्तिः’ यांतील विश्रांति शब्दावर भर देऊन केलेली दिसते. ‘क्रिया कहिये तालको शब्द ! अथ ‘तिह्’ शब्द क्रिया तालको उपरांत जो विश्राम हैं। सो लय जानिये।’— तालाचा तिह् हा बोल उच्चारल्यानंतर जो विराम, तो लय. हा विराम द्रुत, मध्य, विलंबित अशा शीघ्रतेनें वारंवार येईल त्यानुसार तो तो लयप्रकार. येथें तिह् (तिय्) हा उच्चार ‘अणु’ प्रमाणाचा आहे, म्हणजे सूक्ष्म आहे.

अणु–तिय, द्रुत–ते, विराम–द्रुत तिते, लघु–थेई, लघुविराम–तिप्पर्तु किंवा तुये तिथिई, गुरु–थेईतित त, प्लुत–थेई तित तत थेईथेई, असे ‘चचकार’ किंवा ‘अछरोटी’ मधील शब्दोच्चार आहेत. हें आजच्या आपल्या लिपिमध्यें ति (त्त), ते, तित्ते, थै ऽ, तित्थै ऽ, थै ऽ तित्तत्ते, थै ऽ तित्तत्थै थै, असें अनुक्रमें होतें.

येथें अभिनवगुप्ताच्या मीमांसेमधील सूक्ष्मकालपातकल्पना येते. द्राविड तालपद्धतिमध्येंहि ती आली हें दिसलेंच. आणि या पुस्तकांतील ‘लयांगसाधना’ या भागांत ‘१, २, ३ ..., $\frac{१}{२}$, $\frac{१}{३}$ ...’ मात्रांचे म्हणून जे बोल दिले त्यांतहि ती सांपडेल. तेव्हां प्रथमदर्शनीं असें वाटेल कीं आपली परंपरा ही तुटक आघातांच्या विचाराचीच आहे, आणि प्रस्तुत लेखकानें अज्ञानामुळें किंवा पूर्वग्रहामुळें ती झांकून ठेवून विषय सजविण्याचा असफल प्रयत्न केला.

तसें झालेलें नाहीं ! ! ‘लयांगसाधने’ च्या भागांत बोलहि दिले व ते साध्य झाल्यानंतर अखंड आकाराचीहि साधना सांगितली. द्राविड पद्धतिमध्यें तसेंच ‘बोल’ हि आहेत व अवग्रहयुक्त म्हणजे दीर्घाक्षरांचेहि बोल आहेत. अभिनवगुप्ताची मीमांसा ही सिद्धांतमीमांसा आहे. तिचें अधिक संमार्जन पुढील भागांत करावयाचेंच आहे. प्रस्तुत लेखकाचा मुद्दा हा आहे व तोच प्रथमपासून आहे, कीं ‘अतिसूक्ष्मकालिक पात हा संगीतांत रंजक नव्हे, अशा पात–विरामांची मालिका रंजक होऊं शकेल परंतु रंजन फार वेळ होणार नाहीं; ध्वनिला अनुरणन आलें–म्हणजे तो कांहीं काळ टिकणारा असा नाद झाला–तरच तो रंजक होतो; अशा अनुरणनात्मक ध्वनिला स्वरनाद नांव आहे; त्यांपैकीं अ–आ इत्यादि नाद ते ‘भाषेंतील गद्य’ स्वर, आणि त्यांची उंची कमी अधिक होते तेव्हां ते एकमेकांच्या सापेक्षतेनें संगीतांतील स्वर होतात; म्हणून स्वरांग हें संगीतांत प्रथम लक्ष्य : केवळ तुटक नाद ते पात, आघात इत्यादिक, अनुरणनशून्य

असे क्षणिक ध्वनि; त्यांमध्यें कु, खु, आदि केवळ व्यंजनेंहि येतात, अशांच्या अनुरोधानें तालांगें होतात, व तालांग हेंहि संगीताच्या लयांगाचें लक्षण आहेच, परंतु संगीतांतील रंजक तालांगांत अनुरणनात्मक ध्वनि म्हणजे स्वरांगहि असतें. त्याचप्रमाणें केवळ आकारादि अखंड स्वरांगांतहि रंजकता येते ती त्याच्या भरीला तालांग आल्यानेंच. म्हणून स्वरांग–तालांग ही जोडी अभेद्य आहे; केवळ तालांगावर भर देण्यानें लयतालमीमांसा अर्धवट व एकांगी होईल, आणि केवळ टाळीवर भर देण्यानें तर ती विकृत होईल.'

वरील यादीमध्यें तित्त् हा अनुरणनशून्य सूक्ष्मकालिक बोल एकटाच आहे. इतर सर्व 'अक्षर–स्वर' आहेत. लघुसाठीं थेई (थै ऽ) आहे, तित्त् असें आठवेळां करितां आलें असतें पण तसें केलें नाहीं, त्याचप्रमाणें तित्त् व सात सूक्ष्मकालिक स्तब्धता असेंहि लघुचें रूप नाहीं, हें लक्षांत घ्यावें.

आणि सर्वांत महत्त्वाचें हें कीं हे 'चचकार' (तत्कार) आहेत, मुखोचार आहेत. वाद्याचीं पाटाक्षरें (परमलु) हीं वेगळीं सांगितलीं आहेत व त्यांमध्यें अनुरणन आहे–म्हणजे स्वरांगहि आहे. आणि तेथें मात्रा हें कालमान घेतलें आहे ! 'जा कालमें पांच लघु अछरनको उच्चार होय सो कालमात्रा जानिये। यहां एक मात्रासों लघु जांनिये। औंर ऐसी दोय मात्रानसों गुरु जांनिये। ऐसी तीन मात्रासों प्लुत जांनिये। आधि मात्राको द्रुत जांनिये। अर पावमात्राको अणु जांनिये। पोणमात्राको दविराम जांनिये।' इत्यादि. 'ओर परमलु इनहीके अक्षर मिलाकै जाति परनै बिठाय लेत है या समझनेके लिये यह अक्षर लिये है। परमलु वा चचकार ताल देती वेर वा नृत्य करती वेर पगमें वा मुखमें वा पखावजमें ये अक्षर उघटीये।' उदाहरणार्थ चच्चत्पुट ('चंचतपुट') ताल–

गुरु	गुरु	लघु	प्लुत
चचकार–थेई तित तत	थेई तित तत	थेई	थेई तित तत थेई
परमलु –जकिरक	तकथरि	जक	त कुकु थरिक रुंद

परंतु याहून बोधक असें 'चतुष्कल चंचतपुट ताल जंत्र' पहा —
हा ताल ४ गुरू, ४ गुरू, ४ लघु, ४ प्लुत असा दिला आहे. त्याचे परमलु—
४ गुरू–थां धिसे तत धिमि, धिमि थां धिम थां, धलांग धलांग, तग तग धलांग
४ गुरू –किटरीकी कुंदरीकि तत धल ताहं ताहं धिमि तां किटधधिकेणथोंडगनग
४ लघु – तगत्थों तगत्थों तगत्थों किटधिमि किरिट तग धिमितत्थाधिधिमिधि
४ प्लुत–तत्थातत्थाथों गिणथोंथों नक धधिगणथों

[ग्रंथाची छपाई 'उभी, कोष्टकरूप' आहे ती येथें बदलली आहे. थों ऽऽ हा दीर्घ उच्चार मानावा. पहिल्या '४ गुरू' या ओळींत चच्चत्पुटाच्या ४–८ मात्रा कशा बसतात तें स्वल्पविरामानें दाखविलें आहे. त्याप्रमाणें उच्चार करावे. नाहींतर हें दुर्बोध वाटेल].

येथें 'चतुष्कल चंचतपुट' म्हटलें आहे त्याला द्राविडपद्धतिमध्यें 'चतस्रगति चच्चत्पुट' म्हणतील.

अशा रीतिनें मार्गताल दिले आहेत. नंतर देशीताल येतात.

'अथ देशी तालनकों लछन लिख्यते । अनुद्रुत आदिक सातों अंगन करिके ध्रूव मार्गसों पंडितोंनें जो ताल कहें हैं उनकों देशी ताल कहें हैं । मार्गतालकी चोथाई अथवा आठवे भाग आदिकें जो देशी तालनमें फेर फेर वरतिये सो परिवरतना जांनिये ।' 'जहां तालको विश्राम होय ऐसी जो कालक्रिया नाम समयकी तोलकों मान कहें हैं । इति मान ॥' (येथें खंडकल्पना आली). 'कितनेहू तालनको रूप समान हैं नाम जुदे जुदे है । और रूप एकही है । ताको रण कहत हें । सो सुनो यहा उन तालनको मान जुदे जुदे है । और रूप एक है । प्रमाण-भेदसे नाम भेद है ।' (येथें वेगवेगळे ठेके व तीनताल–पंजाबी–तिलवाडा आदि भेदांची कल्पना आली).

एकूण १९८ देशी ताल दिले आहेत, त्यांत शार्ङ्गदेवाच्या १०८ देशी तालांचा व पुरंदरदासाच्या सप्तसूडांचाहि अंतर्भाव आहे. शिवाय 'मादिरिप्फ, नादिरिप्फ, भादिरिप्फ'... इत्यादि ८ ताल आहेत ते म, न, भ, य, स, र, ज, त या गणांवर आधारित असे, रत्नाकरांतील गणैलप्रबंधांवरून केलेले असावेत. रिफ् या संस्कृत धातुचा अर्थ, कठोर कर्कश उग्रनाद काढणें. या प्रत्येक तालाची उत्पत्ति 'भगवान् शिवानें मार्गतालांमधून' केलेली दिली आहे तें असो; पण नंतर तालाचे लघुद्रुतादि अंगभाग, त्यांच्या मात्रा, तालाचें नांव, त्याचा परमलु, हें लिहून पुढें उभ्या कोष्टकांत तालांग, चचकार, परमलु, अंगाच्या मात्रा व 'समस्या,' म्हणजे चिह्नांचा खुलासा व मात्रा आणि क्रिया, एवढें दिलें आहे. इतका विस्तृत प्राकृत तालग्रंथ दुसरा नाहीं, आणि तो सुमारें १८०० चा, जवळचा, म्हणून त्याचें महत्त्व.

आदिताल तितालो ॥ जग । जग । तक । थों ऽ ॥, द्रुतद्रुतलघु, मात्रा ४. तितालो
× × ×
म्हणजे यांत तीन 'ताल' (टाळ्या) आहेत. चचकार 'ते ते थै ऽ'.

शिवाय 'चोथो रासताल यह सात तालो हे । याको आदि ताल कहे हैं ।'

॥ ततधिगि । धिगितग । नगथों ऽ । जगजग । नगथों ऽ । तजधिमि । धिमिथों । ऽ ऽ ऽ ऽ ॥

मूळ ग्रंथाची छपाई येथें बदलली आहे. ग्रंथ कसा वाचावा हें त्यानें कळेल.

ताल हे छंदप्रबंधांतूनच निर्माण झाले, आणि भाषेच्या मोडणीला धरून लघूपाय होतात, हेंहि या ग्रंथांत स्पष्ट लिहिलें आहे. शेवटीं मेरुप्रस्तार आहेत. येथें येवढें वर्णन पुरेल.

सामगायन, ऋचापठण, नाट्यशास्त्रम् आणि हें 'संगीतसार' यांचें वर्णन एवढें केल्यावर नेहमीं ज्यावरच भर दिला जातो त्या रत्नाकरामधील भागाचा दीर्घ परामर्श कां घेतला नाहीं हें स्पष्ट होईल. रत्नाकराचें महत्त्व कमी लेखण्याचा उद्देश नाहीं, तर रत्नाकर हा परंपरेमधील एक–महत्त्वाचा कां होईना, पण–दुवाच होय, ही जाणीव व्यक्त केली.

संगीतसारामध्यें कांहीं गोष्टी विशेष जाणवतात. पहिली कीं चचकार व परमलु हे जोडीनें दिले आहेत. त्यावरून हा ग्रंथ नृत्यानुसारी तालविषयाचा कीं काय असें भासतें. दुसरें,

हे बोल आजच्या आपल्या बोलांप्रमाणें नाहींत, मग ते पखवाजाचे असोत कीं तबल्याचे. तिसरें, समेचा म्हणजे अवसानाचा 'धा' यांत नाहीं. 'थों ऽ ऽ' हा सन्निपातदर्शक भरा जोरदार बोल येतो तो कित्येकदा आवर्तनाच्या अखेरीला !

तेव्हां असा प्रश्न येतो कीं आपला आजचा मुख्य व्यवहार जो तबल्याचा, तो या सर्व परंपरेमध्यें कोठेंच नाहीं हें कसें ? तबला केव्हां आला ? कसा आला ? त्याच्या व्यवहारांत आणि या 'परंपरागत' वर्तावांत खरोखर फरक किती व कसा आहे ? संगीतसार ग्रंथ सुमारें १८०० चा; आणि त्यावेळीं हा तबला होता खास. कारण या तबलावादकांच्या ज्या वंशावळया आज उपलब्ध आहेत त्या कमींतकमीं नऊ पिढ्या मागें जातात आणि त्यांपैकीं पांच पिढ्यांतील पुरुष तरी, म्हणजे दीडएकशें वर्षें, निर्विवाद होतेच. (सुमारें १८८२ मध्यें जन्मलेले थिरकवा लेखकाच्या परिचयाचे आहेत, आणि त्यांचे आजेगुरु नत्थूखां यांस लेखकानें पाहिलें ऐकिलें आहे.) आणि त्यांची विद्या ही वंशपरंपरेनें आलेली आहे. तर जयपुर या संगीतासाठीं प्रसिद्ध अशा ठिकाणीं झालेल्या ग्रंथांतच काय, पण इतरत्रहि, १८०० पर्यंत तबल्याचा उल्लेख नाहीं हें कसें ? आणि समयसारामध्यें जी परिभाषा आढळते, शास्त्रपद्धति ज्या तऱ्हेनें वर्णिलेली दिसते, ती परिभाषा व तशी पद्धति आज प्रचारांत नाहीं हें कसें ?

संगीतसाराबद्दल पुढील शक्यताहि आहेत. हा ग्रंथ बैरामखां वगैरेंच्या हातचा नसावा, ती केवळ दंतकथा असावी; आणि ग्रंथ कोणीतरी पूर्वींच्या संस्कृत ग्रंथांस वाट पुसतच, परंतु त्यावेळीं चालू असलेला चचकार–परमलूंचा वर्ताव ध्यानीं आणून, केला असावा. अथवा कलावंतांनीं जरी तो ग्रंथ केला असला, त्यांनां जरी तबला अवगत असला, तरी तें वाद्य गौण–त्याचा 'उच्चशास्त्रांत' उल्लेख नको, असें त्यांचें मत असेल. (हें शक्य आहे. डफ–ढोलकी फार जुनी, आजहि–रेडियो, सिनेमा वगैरेंद्वारां नव्हे तर प्रत्यक्ष–ऐकणारांवाजवणारांमध्यें संख्येनें ढोलकी, भजनी मृदंग, हेच अधिक प्रचारांत आहेत; पण 'पुस्तकांत' तबलापखवाजच आहे.)

नाट्यशास्त्रमपासून तबल्यासमान चर्मवाद्यें आहेतच. डग्गा कोणी मांडीवर तिरपा घेऊन वाजवितात तें लक्षांत घेतल्यास, आलिंग्य–ऊर्ध्वक–दर्दुर हें तबल्याचें मूळ रूप मानितां येईल. या वाद्यांचें वादन (पणवासहितहि) जोडीजोडीचें आहे, एकाकी नाहीं, आणि त्यांचे स्वतंत्र व जोडीनें वाजणारे बोल वेगळे व मृदंगाच्या बोलांहून वेगळे आहेत; 'धंकार' हा त्यांत भरदार आहे, तसेच टङत्काररूप व 'तित्' सारखे बंद असेहि बोल आहेत; थापेपेक्षां अंगुलि-वादनाचेंच महत्त्व आहे; आणि वामोर्ध्वक–दक्षिणोर्ध्वक असा डावा उजवा भेदहि आहे. आजच्या प्रघाताहून वेगळें तें हें कीं मृदंग मुख्य व हीं उपवाद्यें आहेत; तीं वेगवेगळ्या स्वरनादांत लावावयाचीं–एकसुरी नव्हेत. आणि त्यांनां गट्टे बहुधा नसावेत; विलेपनार्थ शाईऐवजीं इतर पदार्थ आयत्या वेळीं माखावयाचे.

गट्टे, एकसुरी मिळवणी आणि शाई हें हळूहळू आलें असावें या तर्कांत कांहींच गैर नाहीं, कारण त्यांतच सर्वकाळ रमणारांनां कालांतरांत सहज सुचाव्या अशा त्या साध्याच सुधारणा आहेत.

('आजचे बोल वेगळे' याचा विचार पुढील 'तालविवेक' भागांत करूं.)

परंतु सध्यां बहुसंख्यांनां माहीत असलेलीं मतें अशीं. तबला हें वाद्य मूळचें आरब-तुर्क-ईरानी लोकांचें, तें त्यांनीं इकडे आणलें. दुसरें मत कीं हें वाद्य अमीर खुस्रौ यानें तयार केलें. तिसरें मत कीं हें वाद्य अकबर बादशाहच्या पदरचे 'सुधारखां किंवा सिधारखां धाडी' यांनीं केलें.

'अल् तब्ल्' हा वाद्यसमूह आरबी नांवाचा. नांव आरबी, परंतु तीं तब्ल् वाद्यें ऊर्ध्वक-आलिंग्य-दर्दुर यांहून फारच अप्रगत व शिवाय काठ्यांनीं वाजवावयाचीं. म्हणून प्रस्तुत लेखक पहिलें मत नाकारितो. तिसरें मत निराधार व भाकड दंतकथेवर आधारलेलें म्हणून त्याचा विचारच नको. सुधारखां हा एक मोठा तबलजी होऊन गेला एवढें मात्र ग्राह्य आहे. आतां अमीर खुस्रौचा विचार करूं.

हें नांव अनेकांचें आहे. त्यांपैकीं येथें अभिप्रेत तो 'अमीर' यमीनउद्दीन मुहंमद हसन खुस्रौ (१२५३-१३२५). कांहींजण त्याला इतकें मानितात कीं कानांच्या पाळ्या पकडून 'हज़रत् रहेमत् उल्ला आलेः' असा त्याच्या नांवाचा उल्लेख करितात ! 'ख्याल' गायनपद्धति त्यानें काढली, ईरानी थाट म्हणजे 'मुक़ाम' हें रागवर्गीकरण आणून भारतीय मूर्च्छनापद्धति नष्ट केली, सेहतार म्हणजे सतार शोधून काढली, तबला शोधून काढला, अनेक राग नवे तयार केले, अनेक नवे ताल केले, अनेक चीजा रचल्या, अशा गोष्टी त्याच्या नांवावर खपविल्या जातात. 'ख्याल'चा कांहीं विचार पुढील भागांत करूं. मुक़ाम व मूर्च्छना यांस उपसंहारांत स्पर्श करूं. सेह् म्हणजे तीन, आपली त्रितंत्री वीणा प्राचीनच आहे व तिचें वर्णन जरी उपलब्ध नसलें तरी पडद्यांच्या वीणा आपणांकडे प्राचीन काळापासूनच आहेत-केवळ 'हार्प्' प्रकारच्याच नव्हेत, याला पुरावा आहे; शिवाय प्राचीन ग्रीक 'सितारा' व यहुदी 'झिथर' याहि त्रितंत्री वीणा होत्याच. आणि आपल्याकडे अंगुलिवादनाची सात तारांची चित्रावीणाहि होती; सतारीला तीनच तारा नसतात ! -हें सर्व लिहिण्याचें कारण कीं, अमीर खुस्रौबद्दल या बाबतींत विश्वसनीय असें कांहींहि उपलब्ध नाहीं, आहेत त्या केवळ दन्तकथा आहेत आणि त्याहि सर्वजण मानितात असें नाहींच. निश्चित आहे तें येवढेंच कीं, अमीर खुस्रौ हा धूर्त धर्मांध असला तरी या देशावर आणि त्यांतील फार्सीमिश्रित देशीभाषा जी 'हिंदवी' तिच्यावर त्याचें फार प्रेम असे; तो एक थोर कवि होता व त्याची पुष्कळ हिंदवी रचना आहे. अर्थात् तो छंदविषयप्रवीण असेलच. आणि छंद व ताल यांचें एकबीज लक्षांत घेतां कांहीं नवे छंद जसे त्यानें आणले तसे, त्या छंदांच्याच अनुषंगानें, कांहीं ताल म्हणजे ठेकेहि त्याला अथवा त्याच्या गायकवादकांनां सुचले असतील. तबल्यांत शाई-गट्टे या सुधारणा त्यालाच सुचल्या असतील अथवा नसतील, ती बाब फार गौण आहे.

आणि एका माणसाच्या हातून अशा विषयामध्यें सर्वांगीण आमूलाग्र पूर्ण क्रान्ति होत नाहीं हें ध्यानांत घेतां, या अमीर खुस्रौच्या मागेंहि कांहीं त्याप्रकारची प्रयत्नपरंपरा नसेलच असें नाहीं.

अठराव्या क्रिस्ती शतकांतील सदारंग ऊर्फ नियामतखां याचा भाऊ कोणी 'फक़ीर' (?) खुस्रौ हाच सतारीचा जनक असें 'बृहस्पति' म्हणतात. पण तें अत्यंत विवाद्य व निराधार आहे. निराधार विधानें जोरानें करणें व आधार आहेसें भासवणें हें 'बृहस्पति' यांचें वैशिष्टयच आहे.

येथें एक लक्षांत घ्यावें. वरील तर्कविवेचनांत 'मुसुल्मान' हा शब्द वापरलेला नाहीं. मुसुल्मान हा अमुक धर्म मानणारा, त्याचा येथें संबंधच नाहीं. आरबी–ईरानी–तुर्की–फार्सी–उर्दू भाषा अष्टौप्रहर बोलणारा एवढाच मतलब येथें आहे, मग धर्म कोणताहि असो. ग्रीस–मिस्र–आरबस्तान–ईराख–ईरान यांचा व भारताचा संबंध निदान क्रिस्तपूर्व ५०० पासूनचा आहे; तर इस्लामधर्म क्रिस्तीशकाच्या ६३० या वर्षापर्यंत अस्तित्वांतच नव्हता. उलट आरब व भारतीय खलाशी एकमेकांच्या देशांकडे दक्षिणभारताच्या किनाऱ्यांवरून जात–येतच होते. भाषेमुळें वर्णोच्चार, वर्णोच्चारांमुळें लयताल व त्यांच्याच जोडीनें स्वरक्रम, यांची कमीअधिक देवाण–घेवाण पूर्वीपासूनच होत असणार. इस्लाममध्यें संगीत निषिद्ध असेंहि नाहीं. तथ्य एवढेंच कीं महंमदीयांचें आचारविचारादि कर्तव्य कुर्आन्शरीफ्-अनुसारच व्हावयाचें कारण तो प्रत्यक्ष परमेश्वराचा शब्द आहे; कुर्आन्शरीफ्मध्यें एवढेंच आहे कीं फाल्तु गोष्टींमध्यें मनुष्यानें शक्ति व वेळ यांचा अपव्यय करूं नये. आतां संगीत–विशेषतः नामस्मरणरूप असल्यास– फाल्तु कीं काय याबद्दल मतभेद होऊं शकतो, व अशा बाबतींत फैसला करण्याचे आडाखे ठरलेले आहेतः (१) पैगंबरसाहेबांची स्वतःची वागणूक व शिकवण, आणि अगदीं सुरुवातीची आरब परंपरा (हदीस्); (२) पैगंबरांच्या सहकाऱ्यांचें–नंतर त्या त्या वेळच्या कायदेपंडितांचें–एकमत (अझ्म्); (३) पूर्वी तसे केलेले फैसले (कयास्); (४)श्रेष्ठांचा मतविचार (राय्, इस्तिसॉब् व इस्तिस्लाः); (५) त्या त्या देशकाल-समाजाची परंपरा (उर्फ्, एल्यास्). पुन्हां, संगीत जरी फाल्तु ठरलें तरी त्याचा नाद हा गुन्हा केवढा ? शिक्षा करण्यालायक (हराम्) कीं निंद्य (मक्रूः), अथवा डोळेझांक करण्याजोगा (जाइझ्), मुबाह्) ? याचाहि फैसला करणें जरूर असतें. हा फैसला ज्यांनीं करावयाचा ते लोकहि ठराविकच असतात. आणि कित्येक फैसले सत्ताधाऱ्यांच्या आवडीनिवडीचा कल पाहून दिले जात यांत नवल नाहीं. तरीसुद्धां नामस्मरण, ईशस्तुति, हा गुन्हा नव्हे असेंच आहे, तें 'मन्दूब्, मस्तहॅब्' आहे म्हणजे त्याचें चांगलें फळ मिळतें; असाच एकूण कल होय. हा अबू हनीफाचा फैसला आहे. व अबू हनीफाचें मत हिंदुस्तानांत बहुसंख्य मानतात. त्या 'कव्वाली' मध्यें गळेबाजी, वाद्यांची साथ, रंगेलपणा वगैरेंबद्दल दुमत होईल तें वेगळें.

सुमारें ११८२–१२६७ मधील मुलताननिवासी शेख बहाउद्दीन, त्याचा समकालीन अजमेरचा ख्वाजा मोईनुद्दीन चिस्ती, त्याचा शिष्य ख्वाजा कुतुब्उद्दीन, सुमारें १३०० च्या आसपासचा दिल्लीनिवासी हजरत निझामुद्दीन चिस्ती, वगैरे सर्व सूफी साधू संगीतज्ञ व संगीतप्रेमी होते, आणि त्यांचीं नांवें गुंफलेले ख्यालहि प्रसिद्ध आहेत. गेल्या पिढींतील भजनप्रेमी ताजुद्दीनबाबा मशहूर आहेत.

तात्पर्य, 'भारतीय संगीत व मुसुल्मान' हा विचारविषयच मुळीं गैरलागू, निष्फळ आहे, 'भारतीय संगीतांत इतर भाषांचा झालेला परिणाम' एवढाच विचार ग्राह्य होऊं शकेल. हा विस्तार करण्याचें कारण असें कीं, "आपली प्राचीन परंपरा मुसुलमानांनीं मोडूनतोडून टाकली, संगीत भ्रष्ट केलें" ही समजूत निराधार, अतिशयोक्त व फार प्रमाणांत प्रचलित आहे.

पुढील भागांत दाखवूं कीं आपला स्वरविचार, तालविचार यांत परभाषीय लोक कांहीं मोडतोड करूं शकले नाहींत, कारण दोहींकडे मूळ शास्त्र एकाच तऱ्हेचें आहे; भाषेमुळें

नवे छंद–राग–ताल–वर्णालंकार आले ते येथील मुळाची वाढ करणारेच ठरले. हें साहजिकच व स्वागतार्हच होय! अनेक धर्मांध मुसुलमानांनीं मूर्ती-मंदिरें–पोथ्या वगैरेंचा नाश केला हें खरें. परंतु त्यांत संगीताची मोडतोड झाली असें नाहीं. बाटवाबाटवी दक्षिणेंतहि झाली, तेथें तर आरब पूर्वीपासूनच येत, आणि शास्त्रग्रंथ दक्षिण व उत्तर अशा दोन्ही भारतांत जतन केले गेले व नवेहि होत राहिले! भ्रष्टता हिंदु भारतीयांनींहि केलेली आहे! पुराणोत्तर काळांतील भाकड भारुड व शुष्क शब्दपाण्डित्य, चर्वितचर्वण, केशच्छेदक तर्कट, हें शुद्ध शास्त्रविचाराच्या मुळावरच आलें व त्याचा आपल्या राजकारण–अर्थकारण–धर्मकारण–समाजकारण या सर्वांवरच अनर्थकारी परिणाम झाला, याबद्दल तज्ज्ञांचें दुमत नाहीं. तें तर्कट संगीतरत्नाकरांतहि—विशेषतः पहिल्या दोन अध्यायांत–भरपूर आढळतें!

दुसऱ्या प्रकारची भ्रष्टता अजाणतां आलेली असते व ती केवळ योग्य पुरेसें तर्कशिक्षण न झाल्यामुळें आलेली असूं शकते. ‘प्रत्यक्ष करण्याचे’ असे जे विषय, त्यांतील क्रिया जर नीटस, युक्त, वाढती-चढती रंजक होत राहिली तर त्या क्रियेमागचा जो शास्त्रविचार त्यांत अडाणीपणा राहिलेला आधीं उमगत नाहीं, आणि उमगला तरी ज्यांनां उमगतो ते तसें जाहीर करण्याबाबत उदासीन असूं शकतात, कारण त्यामुळें ‘बुध्दिभेद’ होईल अथवा गुणी क्रियावंतांवर विनाकारण बंधनें-दडपणें टाकल्यासारखें होईल असें त्यांनां वाटत असावें. आजहि आपल्याकडे शेतकरी, सुतार, गवंडी, मिस्त्री, वगैरेंच्या बाबत हें आढळतें. त्यांचें काम ते उत्तम करतात पण त्या कामाचें त्यांचें ‘शास्त्र’ म्हणजे केवळ आडाखे असतात, व त्या आडाख्यांमधील तर्कविचार व शास्त्र त्यांनां माहीत नसतें.

प्रस्तुत लेखकाचा तर्क आहे कीं तबल्याच्या (व पखवाजाच्याहि!) बाबतींत हें झालें असावें. मूळचें हें वाद्य, कदाचित् हळूहळू आजचें रूप प्राप्त झालेलें, गौण वाद्य, रंजक उपवाद्य असें गणिलें गेलें असावें. अकबरकालीन (१५५६--१६०५) म्हणा कीं शहाजहांकालीन (१६२७–१६५८) म्हणा, दिल्ली, आग्रा व त्याचवेळीं (!) बनारस येथें कांहीं उत्तमोत्तम तबलावादक झाले, जसे सुधारखां, प्रयागजी वगैरे. आणि त्यांचा रंजक शास्त्रशुद्ध वर्तावविस्तार, त्यांच्या वाद्याची विशिष्ट मधुरता, ही कांहीं गीतप्रकारांस अधिक चित्तवेधक ठरल्यामुळें, आणि शिवाय त्यांनीं स्वतःचा वंश, स्वतःचे शिष्यप्रशिष्य, यांनां मुक्तहस्तानें विद्या देऊन पुढील विस्ताराचा पाया घालून ठेवल्यामुळें, तबला हा पुढें आला असावा.

सुधारखां हे धारी (‘धाडी’ नव्हे), म्हणजे मूळचे राजपूत भाटचारण वगैरे वर्गांपैकीं, हें लक्षांत घ्यावें. थानेसर–कनौज वगैरे पूर्वीचीं राजपूत राज्यस्थानें, अथवा नंतरचीं अन्हिलवाड–गवालियर–कलिंजर--बनारस--नडिया–देवगिरि वगैरे, यांजकडे या भाटवर्गाचा फार मान असे. आणि पुढेंहि संगीत वाढलें तें पुष्कळसें धारीवर्गाकडूनच, मग ते बाटून मुसुलमान झालेले कां असेनात. परंतु धर्मांतरानंतर मूळ शास्त्रपरिभाषा अशी थोड्यांनींच जतन केली, आणि आपल्या वर्तावाशीं साक्षात् सुसंगत-उपयुक्त तेवढीच राखली व कांहीं अंशीं बदलली. हा धारीवर्ग हिंदु-समाजापासून अलग पडला खरा, परंतु ‘नटवर्ग’ म्हणून इस्लामी समाजांतहि त्याचें स्थान अलग राहिलें. म्हणून त्यांच्यांत ‘घराणें,’ वंशपरंपरेची कांहीं शिस्त, एकमेकांत बेटीव्यवहारहि व चढा-

ओढहि, वगैरे गोष्टी आल्या. परंतु शास्त्रविचाराशीं याचा कांहीं संबंध नाहीं. शास्त्रविचारांत घेण्यासारखा तो 'बाज'. सामाजिक 'घराणें' नव्हे.

या वर्गांतच जे विशेष प्रगल्भ त्यांनीं मूळचें शास्त्रहि अभ्यासिलें, जतन केलें; पण तें स्वतःसाठीं व आपल्या 'घराण्या'साठीं. कारण आर्थिक चढाओढ सुरू झालेली. परंतु देवळें, मठ, आखाडे, इत्यादिकांच्या आश्रयानें राहाणारा जो मूळचाच हिंदुकलावंत वर्ग, त्याचप्रमाणें गृहस्थी हौशी कलावंत वगैरे, यांच्याकडे कांहीं प्रमाणांत परिभाषा व शास्त्र राहिलें. असा वर्ग दक्षिणेकडे अधिक, पंजाब–राजस्थान–संयुक्तप्रांत यांत कमी; असें आढळतें. 'घराणें' व त्याचा बडेजाव या तीन प्रांतांतील मुसुलमान धारीवर्गांतच आहे, इतरत्र केवळ शास्त्रविद्या व वर्तांव यांजकडेच पाहिलें जातें, हें लक्षांत ठेवावें.

अशा कांहीं ऐतिहासिक कारणांनीं तबला रंजक बनून तब्ला या नांवानें पुढें आला व त्याबरोबरच त्याचें शास्त्र व परिभाषा यांजकडे बऱ्याच वादकांचें दुर्लक्ष होऊं लागलें. हेंहि ओघानेंच आलें व तशीच अवस्था इतर अनेक शास्त्रविद्यावर्तांवांची झालेली आहे.

या सर्व वर्णनांत अस्सल इतिहास फारफार थोडा व प्रस्तुत लेखकाचे तर्क आणि अंदाज अधिक आहेत. परंतु कांहीं कूटप्रश्नांचा उलगडा म्हणून ते सुचविले आहेत. पुष्कळांस ते पटणार नाहींत, तरीहि त्यांतील अनेकांनां 'अधिक संशोधनाची जरूर आहे' इतकी तरी जाणीव व्हावी अशी इच्छा आहे.

शेवटीं लिहावयाचें तें एवढेंच कीं अशा या तबल्याचे जे बाज, त्यांपैकीं पूर्वींच असलेला बनारस येथील प्रयागजी यांच्या नांवानें प्रसिद्ध तो जुना बनारसबाज आजहि विद्यमान आहे, आणि सुधारखांच्या वंशपरंपरेनें व शिष्यपरंपरेनें सुधारखांच्या मूळच्या बाजांत फेरफार व वाढ करून जे बाज निर्माण केले ते दिल्ली व त्याजवळचीं मेरठ, अजराडा, ललियाना वगैरे गांवें; लखनउ व त्याच्याजवळचीं फरुखाबाद वगैरे गांवें (पूरब), आणि बनारस (रामसहायांचा बाज), या गांवांच्या नांवांनीं ओळखले जातात. त्यांचीं वैशिष्ट्यें कैक नोटेशन् पुस्तकांत आढळतील. याशिवाय 'पंजाब' (?) म्हणून एक बाज हल्लीं सांगतात, पण त्याबद्दल निश्चित दीर्घ परंपरा माहीत नाहीं. कथक–रहस या नृत्यप्रकारांनां लखनउच्या वाजिदअलीशाहच्या कारकीर्दींत फारच उत्तेजन मिळालें, कथकांतील परणें वगैरे व त्यांतील बोल हीं पखवाजांत तशीं तबल्यांतहि आहेत; आणि तो वर्तांव 'राधा–गोविंद संगीतसारा'शीं साक्षात् नातें दाखवितो.

अशा प्रकारें आपण परंपरेचा कांहीं इतिहास, कांहीं तर्क, कांहीं अंदाज, शोधीत वळणांवळणांनीं आजपर्यंत आलों. त्यांत लेखकाला तरी असें दिसतें कीं द्राविडपरंपरा मुळांत कांहींहि असो, ती नाट्यशास्त्रमूमधील मूलसिद्धांतांशीं फटकून अशी नसावी. भाषा, उच्चार; वर्णभेद, छंद (पाठ्य व गेय) हीं सर्व एकाच लयविचाराकडे वेगवेगळ्या दृष्टींनीं पाहिल्यामुळें झालेलीं रूपें असून त्यांत स्वरांगतालांग हें वेगवेगळें अलग काढतां येत नाहीं हा मूळ पाया, आणि त्यावरच संगीताची उभारणी. भाषाभेदामुळें कांहीं फरक अपरिहार्यच. तो वजा केला तर तत्त्वदृष्ट्यां उत्तर--दक्षिण असा भेद लयतालशास्त्रांत तरी नाहीं. सतसूड--पंचजातिगतिभेद या

द्राविड पद्धतिच्या जोडीला तेथेंहि चापुताल आहेच. सूडताल हे १८०० मध्यें जयपुर येथेंहि माहीत असलेले आढळतात. मात्र आपल्या प्रचलित वर्तावांत शास्त्रविचार स्पष्ट नाहीं, परिभाषेची ओळख बुजत जात आहे, एका लघुचेच तिस्र--चतस्र वगैरे भेद आपण मानीत नाहीं व त्यामुळें आडाखे सोंपेच होतात, आपला हिशेब केवळ मात्रांवर होतो. यांत शास्त्रदृष्टया जें नुकसान, तें भरून काढावें यासाठीं प्रस्तुत पुस्तकाचा प्रयत्न आहे. आणि विचारमीमांसा अधिक सुसंगत--स्पष्ट व्हावी यासाठीं, कळत--न--कळत आपल्याकडे जे वर्तावांत फेरबदल होत गेले त्यांची दखल घेऊन या पुस्तकाच्या पूर्वभागांत कांहीं मूलप्रमेयांच्या परंपरागत मांडणींत फेरफारहि केलेला आहे. (अशा प्रकाराचे बदल पूर्वींहि झाले आहेत. स्वरवर्णनांत तर अतोनात.) परंतु एकूण परंपरेचा प्रवाह कायमच आहे हें दिसतें, आणि त्या प्रवाहांतच द्राविड परंपराहि आहे, वेगळी नव्हे.

शेवटीं एकूण तालशास्त्रांतील विचारविवेक करावयाचा. मग उपसंहारानें पुस्तकाला विराम देऊं.

१७. तालविवेक

'विवेक' हा विचारच असतो, परंतु त्याचें धोरणप्रयोजन वेगळें असतें आणि विचार जो आधीं केलेला असेल, त्याचाहि विचार त्यांत केला जातो. मुख्य काय आणि गौण काय, महत्त्वाचें कोणतें आणि त्यांत कमी-अधिक ही प्रतवारी कोणती, सिद्ध होऊं शकणारें, उपयुक्त तें काय; असिद्ध म्हणजे खरेंखोटें सांगतां येत नाहीं अशापैकीं स्वीकारलेलें बरें असें काय, इत्यादि अनेक बाजूंनीं होणारी तपासणी 'विवेका' मध्यें येते. या पुस्तकांत जागजागीं नाना मुद्दे, नाना विचार येऊन गेले, त्यांपैकीं फक्त तालासंबंधींचा विवेकविचार या भागांत करूं; इतरांचा परामर्श 'उपसंहार' या भागांत घेऊं. अशी विभागणी जरी केली तरी या भागांत अनेकांगीपणा राहणारच व त्यामुळें लिखाण तुटक होणार, एवढ्यासाठीं या भागाची मांडणी तुकड्यांतुकड्यांची होणें साहजिकच आहे. मांडणीचें एकंदर स्वरूप ध्यानांत येण्यासाठीं वेगवेगळे पोटमथळे दिले म्हणजे भागलें.

येथील विवेकविचार हा पुस्तकाच्या विषयानुक्रमाच्या व्युत्क्रमानें करणें अधिक उपयुक्त होईल. म्हणून शेंवटीं जो 'ठेके' आणि 'ताल्व्यवहार' हा विषयभाग आपण घेतला तो आतां प्रथम घेऊन उलट क्रमानें 'मात्रां' कडे जाऊं.

अ) ठेके आणि ध्रुपदादि गायनप्रकार.

चौताल ध्रुपदाचा, तिलवाडा ख्यालाचा, दीपचंदी ठुमरीचा वगैरे भाषेवरून, आणि चौतालालाच ध्रुपद वगैरे म्हणतात यावरून, प्रस्तुत लेखकानें अंदाज केला कीं ते ते ठेके त्या त्या गायनप्रकारांवरून आले असले पाहिजेत, आणि ते ते गायनप्रकार मुळांत वेगवेगळे छंद असले पाहिजेत. हें मत सर्वमान्य होणें कठिण, कारण ध्रुपद-ख्याल-ठुमरी यांजबद्दल अनेक कल्पना रूढ आहेत. म्हणून त्या कल्पनांचें निरीक्षण केलें पाहिजे. विस्तार न करितां त्रोटक उल्लेखच करणें येथें आवश्यक असल्यामुळें, ज्यांना विशेष जिज्ञासा असेल त्यांनीं इतर संगीतसंबद्ध पुस्तकें पहावीं; बहुतेकांत त्या रूढ कल्पना विस्तारानें दिलेल्या असतात.

त्या कल्पना अशा.

— 'पूर्वी' प्रबंध म्हणून गायनप्रकार असे, त्याचे चार भाग असत. गीताचे शब्द, सारेगम इ. स्वराक्षरें, पखवाजाचे बोल आणि वीणेचे नोम् तोम् वगैरे बोल अथवा ताथैथैया वगैरे नृत्यांतील तत्कार. प्रबंधाला साथ पखवाजाची असे. त्यांतूनच पुढें ध्रुपद आलें. ध्रुपदाचे अस्ताई-अंतरा-संचारी-आभोग असे चार 'तूक', (तूक म्हणजे भाग एवढाच खरा अर्थ आहे!), गीतविषय देवस्तुति, राजस्तुति, ऋतुवर्णन अथवा संगीतशास्त्रांतील कांहीं प्रमेयें-मतें इत्यादि. ध्रुपदाच्या आधीं नोम् थोम् करून राग उभा करावयाचा, तो भाग 'आलाप.' आलाप तालविहीन असे. ध्रुपदाला साथ बीन-पखवाजाची, व त्यांत तालक्रीडाविस्तारावर भर; स्वरांच्या नर्तनावर नव्हे. तालक्रीडेमध्यें शब्दांची मोडतोड होते ती क्षम्य. ध्रुपदाचे राग 'मोठे'. ताल चौताल, धमार, शूल, सवारी

इत्यादि. अशीं हीं ध्रुपदें ठराविक, कंटाळवाणीं किंवा रुक्ष म्हणा, वाटूं लागलीं, तेव्हां अमीर खुस्रौ यानें ईरानी संगीताचें मिश्रण करून ख्याल ही गायकी काढली (१२९६–१३२५) व त्याकामीं देवगिरीच्या पराभूत यादवराजाचा आश्रित संगीतज्ञ गोपाल नायक याचें साह्य घेतलें. —ख्याल शब्द 'कव्वाल' पासून आला असेंहि एक मत आहे.— ही ख्यालगायकी (एकतर अनिष्टरूप घेऊन बोकाळली असावी अथवा लोकप्रिय झाली नसावी, म्हणून) मागें पडली आणि राजा मानसिंह (१४८६–१५२६ !!!) यानें ध्रुपदगायकीचा पुनरुद्धार केला अथवा ध्रुपदांनां कांहीं नवी डूब देऊन तीं लोकप्रिय केलीं. पुढें ही गायकीहि मागें पडली, व जौनपुरचा शर्की नबाब महंमद हुसैन (१४५७–१४७६ !!!) यानें ख्यालगायकी पुन्हां (नव्या रूपांत) प्रवर्तित केली. किंवा दुसरें मत दिल्लीचा बादशाह महंमदशाह (१७१९–१७४८) याच्या पदरचा कोणी नियामतखां ('सदारंग') यानें तें सत्कृत्य केलें: मुख्य हें कीं ख्याल ही मुसुलमानी गायकी आहे. ख्यालाला साथ तबल्याची, तो अमीर खुस्रौ यानें शोधून काढला. ख्यालाचे प्रकार दोन, बडा व छोटा. बड्या ख्यालांत अस्ताई–अंतरा–संचारी–आभोग हे चार भाग तर छोट्या ख्यालांत अस्ताई व अंतरा हे दोनच. ख्यालांचे ताल तिलवाडा, झूमरा, एकताल, आडाचौताल, तीव्रा वगैरे. ख्यालांत क्षुद्रवर्णालंकार (मुरकी, हरकत, गिटकडी इ.) व दीर्घ ताना असतात, मोठीं गमकें नसतात. ख्यालाचे विषय अनेक, शृंगारगीतें ख्यालाला वर्ज्य नाहींत इतकेंच नव्हे तर शृंगारावर जरा भरच दिसतो.

— लखनउच्या आसिफउद्दौला नबाबाच्या पदरचा कलावंत गुलाम नबी यानें, पंजाबांतील उंटवाल्यांच्या गाण्यांवरून टप्पा हा गायनप्रकार आणला. टप्पे पंजाबी भाषेंत असतात व त्यांत शब्दांची मोडतोड व दीर्घ वळणावळणाच्या ताना असतात. गुलाम नबीनें आपल्या टप्पा गीतांमध्यें 'शौरीमिया' असें टोपणनांव धारण केलें. (शोरे किंवा शोरी ही गुलाम नबीची बायको व तीच टप्पाकर्ती, असेंहि एक मत आहे). वाजिदअलीशाह नबाबाच्या काळीं लखनउमध्यें ठुमरीला प्राधान्य आलें. ठुमरी हीं क्षुद्र शृंगारगीतें, स्त्रियांनीं म्हणावयाचीं. ठुमरी-गायिका ही नर्तकीहि असल्यामुळें ठुमरीमध्यें नृत्यावलंबी वर्णालंकार असतात; जे क्षुद्रराग ध्रुपदख्यालटप्पा यांस वर्ज्य ते ठुमरींत असतात. होरी ही दोन प्रकारची, कच्ची व पक्की. पक्क्या होरीचा ताल धमार व ती ध्रुपदासमानच; कच्ची होरी ठुमरीसमान.

या मतांबद्दल कांहीं वादहि आहेत, परंतु ते विशेषतः ख्यालाबद्दल. उदाहरणार्थ, कोणी ख्यालाचा जनक अमीर खुस्रौच असें आग्रहानें सांगतात तर कोणी नियामतखां याला ख्यालकर्ता मानतात.

आतां प्रस्तुत लेखकाच्या अंदाजाची पार्श्वभूमि प्रथम दाखवावयाची.

— [प्रामाण्य कशावरून ठरतें हें सर्वाधिक महत्त्वाचें. प्रत्यक्ष प्रमाण हें मुख्य प्रमाण, अनुमान हें त्यानंतर, परंतु अनुमान तर्कशुद्ध असलेंच पाहिजे. जेथें प्रत्यक्ष प्रमाण कमी पडत असेल, अथवा उपलब्धच नसेल, तेथें आप्तवाक्य घ्यावें, परंतु वाक्य 'आप्त' चें म्हणजे 'यथार्थवक्त्याचें' असलें पाहिजे; आणि तो यथार्थवक्ता आहे हें इतर अनेक प्रसंगीं निरपवाद अनुभवाला आलेलें असलें पाहिजे. पुन्हां, केवळ एकादें वाक्य घेऊन चालणार नाहीं, तर त्याचा मागचापुढचा

संदर्भ; आणि तें वाक्य कांहीं ठामपणें सांगण्यासाठीं उच्चारिलेलें आहे कीं सहज जातांजातां, अथवा औपरोधिकपणें किंवा विनोदानें वगैरे उच्चारिलेलें आहे हेंहि पाहिलें पाहिजे. शिवाय त्या त्या आप्ताचा एकूण दृष्टिकोण, त्याची विचारपद्धति, यांनांहि हिशेबांत घेतलें पाहिजे. तसें केल्यासच आप्तवचनाचा यथातथ्य अवलंब करतां येतो. ग्रंथांपैकीं, अथवा एकाद्या ग्रंथाच्या कांहीं भागापैकीं, काय प्रमाण व ग्राह्य आणि काय नव्हे याचीं जीं 'लिंगें' आहेत तीं साधारणतः आप्तवचनलिंगा-प्रमाणेंच आहेत असें थोडक्यांत मानितां येईल. केवळ तर्कपद्धति ही यथार्थता–अयथार्थता ठरवूं शकतच नाहीं; तर्काला ज्या 'प्रतिज्ञे'नें सुरुवात करावयाची, ज्या उदाहरणांच्या वर्गीकरण–विश्लेषणांवरून तर्क बांधावयाचे, त्यांतच जर कांहीं चूक–कांहीं अपूर्णता असेल तर निष्कर्षहि चूक–अपूर्णच होणार; म्हणून तर्काआधीं प्रामाण्यविचार महत्त्वाचा व अवश्य आहे.]

—वर उल्लेखिलेलीं मतें हीं बहुतांशीं गेल्या दोनएकशें वर्षांतीलच आहेत. त्यांपैकीं बहुतेकांचा उगम सांपडतो तो कॅप्टन् ऑगस्टस् व्हिलर्ड् याच्या 'म्यूझिक् ऑफ् इंडिया' या पुस्तका-मध्यें! (आद्य भारतप्रेमी इंग्रज विद्वान्, संगीतादिकांचा जिज्ञासु, महापंडित सर विल्यम् जोन्स् याच्या लेखसंग्रहांत वरील मतभाग आहे पण फार थोडा.) तेथून तो सुरेंद्रमोहन ठाकूर यांच्या 'युनिव्हर्सल् हिस्टरी ऑफ् म्यूझिक्' मध्यें गेला. मात्र कृष्णधन वंद्योपाध्याय यांच्या 'गीतसूत्रसार' ला अनुसरून ठाकूर यांनीं कांहीं विधानांमध्यें फेरफार केलेला आहे. वरीलपैकीं कांहीं मतें 'आइन्–इ–अकबरी' मधील आहेत. मराठींत ठाकूर यांच्या इंग्रजी पुस्तकांतील उतारे भातखंड्यांनीं 'हिंदुस्थानी संगीतपद्धति' मध्यें घेतले, आणि त्यांजवर व अनेक ऐकींव भाकडकथांवर विश्वासून लिहिलेलें 'संगीतशास्त्रकार व कलावंत यांचा इतिहास' हें पुस्तक द. के. जोशी यांनीं केलें. प्रो. ग. ह. रानडे यांनीं महाराष्ट्रांतील संगीत या विषयावर नानानिबंध व पुस्तक केलें, त्यांत व्हिलर्ड्प्रणीत मतांची शुद्धि, इतर शोध वगैरे घातले, परंतु वरील मतांपेक्षां फारसा वेगळा असा निष्कर्ष ते मांडूं शकले नाहींत. डॉ. चैतन्य देसाई यांच्या स्फुट लिखाणामध्यें स्वतंत्र तर्कशुद्ध दृष्टि आहे, परंतु भारतीय परंपरा व वर्तांव हीं अजीबात बदललीं नाहींत एवढेंच सिद्ध करण्याकडे त्यांचा मूळ रोंख दिसतो, आणि ग्रंथांवर त्यांची भिस्त अधिक आहे, क्रियेवर कमी.

—व्हिलर्ड्च्या पुस्तकामध्यें भाकड भारूड, अजीबात अग्राह्य विधानें वगैरे फार आहेत, तीं कोणासहि सहज आढळतील. 'मिया शोरे' ही स्त्री असणें शक्य नाहीं, टप्पा हें उंटवाल्यांचें गाणें असूं शकणार नाहीं व उंट केवळ पंजाबांतच हेंहि खोटें, ख्याली गीतांचा विषय मुख्यतः स्त्रीपुरुषांचा संभोगशृंगार हें खरें नव्हे, इत्यादि आक्षेप कोणासहि वाचतांवाचतां सुचतील. वंद्योपाध्याय हे भारतीय संगीतज्ञ; त्यांनीं बराच सारासारविचार केलेला आहे. जोशी यांचें पुस्तक सुरस व चमत्कारिक गोष्टींनीं भरलेलें, व त्यावर कायदेशीर आक्षेप घेतलेलाहि मान्य झाला होता (१९३६). तात्पर्य, फक्त वंद्योपाध्याय–रानडे–देसाई यांनां व त्या प्रकारच्या इतरांनां विचारांत घेणें योग्य होईल. अमीर खुस्रौबद्दल विवेचक अशीं जीं पुस्तकें, त्यांत त्याच्या सांगीतिक कार्या-बद्दल कांहींच अस्सल निर्विवाद पुरावा दिलेला नाहीं. आइन्–इ–अकबरी व तत्सम इतर पुस्तकें यांमधील ग्राह्याग्राह्य इतिहासज्ञांनीं वेळोंवेळीं केलेलेंच आहे.

—संगीत हा विषय भाषिक–सामाजिक–सांस्कृतिक क्षेत्रामधील. राजकीय इतिहासावरून

अथवा राज्यकर्त्यांच्या तवारीखांवरून संगीताबद्दल निष्कर्ष काढणें हें अगदीं असंगत होय. कांहीं पडताळे पहाण्यासाठीं राजकीय तवारीखांचा उपयोग करणें एवढेंच योग्य. राजाश्रयाविरहित संगीतकार-ग्रंथकार होते व आहेत, आणि उलटपक्षीं आश्रितांनीं अथवा आश्रयेच्छूंनीं राजस्तुति आपल्या ग्रंथांत करणें हा तर व्यवहारच होता व आहे. राजाचें भलें चिंतावें हा हा रीतिनियम नाट्यशास्त्रमच्या शेंवटच्या श्लोकांतहि पाळलेला आहे; प्रत्यक्ष ज्ञानदेवच असा जो त्याच्या ज्ञानदेवीच्या शेंवटींहि राजस्तुति आहे-अशा राजाची स्तुति कीं जो ग्रंथसमाप्तिनंतर कांहीं थोड्याच वर्षांत परचक्राला केवळ बेसावध ऐदीपणामुळें बळी पडला; गोविंद दीक्षितर यांनीं संगीतसुधा हा आपला ग्रंथ रघुनाथ(भूपाल) या राजाला केवळ अर्पण केला नाहीं तर त्यानेंच केलासें भासविलें. संगीतविचारांत सांस्कृतिक इतिहासच पाहिला पाहिजे, आणि सांस्कृतिक इतिहास ही कल्पनाच अगदीं नवीन आहे. म्हणून प्रमाणग्रंथ ठरवितांनां संगीतरत्नाकरासारखे सर्वमान्य शास्त्रग्रंथ, अनेक गद्यपद्यकवींच्या रचना व त्यांतील मतलब, अस्सल तारीख-हकीकत असलेल्या नोंदी, आणि ज्यांची अस्सल मुखपाठपरंपरा अमुक वर्षांपर्यंतची अशी निश्चित निर्विवाद आहे त्यांचा तो तो परंपरागत वर्तांव, तीं तीं परंपरागत विधानें व वाक्यप्रयोग-विचारयुक्ति, हीं त्या त्या वर्षांपर्यंत अशीं प्रथम विचारांत घ्यावयास हवीं.

—यामध्यें मिर्झाखांकृत (१८००) तोःफ़ायत्-उल्-हिंद, महंमद रझाकृत (१८१३) रागदर्पण, काश्मीरनिवासी फकीरउल्लाकृत (१०८२ हिजरी = १७०४ क्रिस्तीशक) 'रागदर्पण' आणि विशेषतः हकीम महंमद अक्रम इमामकृत '(अ)मदन्-उल्-मौसीक़ी' (१८५६), या व अशा पुस्तकांकडे लक्ष दिलें पाहिजे, कारण त्यांत राजकारण-अर्थकारण नाहीं, तीं पुस्तकें प्रत्यक्ष क्रियावंतांनीं लिहिलेलीं आहेत आणि त्यांत समक्ष घडलेले वृत्तांत, वर्तमानकाळ वापरून, दिलेले आहेत. या पुस्तकांचा उल्लेख भातखंड्यांच्या 'हिंदुस्तानी संगीतपद्धति' मध्यें आहे, परंतु उतारे मूळचे उर्दूवरून घेतलेले नसून कोण्या इंग्रजी भाषांतरकाराचे आहेत आणि स्वतःच्या मतलबांपुरते घेतलेले आहेत. त्याचप्रमाणें १८४९ मध्यें जन्मलेल्या, ज्यांचे वडील आजोबा व सासरे हे गवयी होते त्या बाळकृष्णबुवा इचलकरंजीकरांचीं, १८५५ मध्यें जन्मलेल्या अलादियाखांचीं, विधानें-मतें-वर्तांव हींहि हिशेबांत घेतलीं पाहिजेत; अशा मार्गानें सुमारें १७५० पर्यंत तरी आपण मागें जाऊं शकतों, कारण या दोन्ही कलावंतांवर संस्कार घडविणाऱ्यांचीहि पीठिका त्यांच्यामध्यें संक्रमित झालेली असेल. (हें वर्ष महंमदशाह बादशहाच्या मृत्युनंतर दोनच पावसाळ्यानंतर, म्हणजे सदारंगानंतर लगेच, अथवा कदाचित् सदारंग हयात असतांनांचेंच, हें 'ख्याल सदारंगानें काढला' या मताच्या संदर्भांत लक्षणीय आहे).

प्रबंध हा शब्द बृहद्देशीपासून आहे. संगीतरत्नाकरांत प्रबंधविषयक अध्यायच आहे. प्रकर्षानें बद्ध तो प्रबंध, ही शब्दव्याख्या आहे. जें जें बांधलेलें तें तें प्रबंध. मानसोल्लास ऊर्फ चतुवर्गचिंतामणि(११२९)मध्यें त्रिपदी, षट्पदी, धवल, मंगल, चर्चरी (चचरी), चर्या, राहडी (राहटी) व दन्तिका हे 'लौकिक' प्रबंध, विशिष्ट प्रसंगीं सावेपणानेंच म्हणावयाचे, असें म्हटलें आहे; 'विप्रकीर्ण प्रबंध' (म्हणजे नानाविध वेगवेगळ्या प्रकारांचे प्रबंध) यांपैकीं अमुक प्रबंध अमुक प्रसंगीं अमुक (स्त्री अथवा पुरुष) वर्गाच्या तोंडीं असतात, असें सांगितलें आहे.

'ओंवी' हा प्रबंधच म्हटला आहे! असाच भाग रत्नाकरांत आहे. रत्नाकरांत अलंकारयुक्त जे गावयाचे ते प्रबंधहि वेगळे सांगितले आहेत. अशांचे चार धातु व सहा अवयव असतात; परंतु यांत कमीहि होऊन द्विधातु–त्रिधातु–प्रबंधहि होतात अशी सवलतहि आहे. म्हणजे प्रबंध हा उद्ग्राह-मेलापक-ध्रुव–अंतरा–आभोग यांनीं परिपूर्ण असाहि प्रबंध असेल, अथवा केवळ ध्रुव–अंतरा एवढाच असू शकेल. (मानसोल्लासांत चतुर्धातुला 'चतुर्मुख' म्हटलें आहे.) प्रबंधांचीं सहा अंगें तीं स्वर, बिरुद, पद, तेनक, पाट व ताल. हीं अंगें वेगळीं असें मानतात, व अनुक्रमें 'सरगम,' कांहीं स्तुति अथवा वर्णन, नोमूतोम् वगैरे वर्ण, आणि पाटाक्षरें असा त्यांचा अर्थ करितात; पण त्यांत 'पद' आणि 'ताल' हे कोठें गेले? याचा विचार नाहीं. जर बिरुद आहे तर त्यांत पद अंतर्भूत आहेच, जर पाटाक्षरें आहेत तर त्यांत ताल आलाच, जर सरगम आहे तर त्यांत स्वर आलाच, आणि नोमूतोम्मध्यें काय नाहीं? शिवाय तेनकप्रबंध, बिरुदप्रबंध हेहि वेगळे दिले आहेत. ही शंका महत्त्वाची आहे. तिचा ऊहापोह 'गीतप्रबंधविचार' या पुस्तकांत करूं. थोडक्यांत लेखकाचा मुद्दा हा कीं हीं अंगें आहेत, ते सुटेसुटे कप्पे नाहींत. हातपाय वगैरे मिळूनच मनुष्य होतो, पण सुटे हात, पाय वगैरेंचे ओळीनें ढीग म्हणजे मनुष्य नव्हे. चार भाषा–चार छंद–चार राग–चार ताल यांत केलेला जो पद्यप्रबंध तो 'चतुरंग-प्रबंध' असें मानसोल्लासांत आहे.

'आपण मराठींत कांहीं प्रबंधरचना केली आहे कां?' हा प्रश्न, याच शब्दांत, श्री. न. चिं. केळकर यांनीं वझेबुवांनां केलेला प्रस्तुत लेखकानें स्वतः १९३५ मध्यें ऐकिला आहे. त्याचें उत्तर म्हणून वझेबुवांनीं दोन स्वकृत बंदीशी म्हटल्या, ते दोन्ही ज्याला आपण छोटे ख्याल म्हणतों तसे होते. उलट वझेबुवा एक चतुरंग गात असतांनां त्यांतील पद्य (कविता) संपल्यावर जेव्हां एकेक पुढचा भाग आला, तेव्हां मान डोलावून 'यांत चतुरंग आहे' असें–हेच शब्द–सदाशिवशास्त्री भिडे म्हणाले तेंहि स्मरणांत आहे; 'हा' चतुरंग नव्हे तर 'यांत' चतुरंग. हे व असे अनुभव अगदींच दुर्लक्षिण्यासारखे नव्हेत; सुमारें शंभरसवाशें वर्षांपूर्वी जन्मलेल्या मराठी सुशिक्षित क्रियावंत जाणकारांच्या तोंडीं काय शब्दप्रयोगसंस्कार बसलेले होते तें त्यांमध्यें आढळतें.

म्हणून, प्रबंध म्हणजे 'बंदीष,' आणि तिचे अनेक वेगवेगळया नांवांचे वेगवेगळे प्रकार, असा लेखकाचा निश्चय आहे. प्रो. रानडे, श्री. वा. ह. देशपांडे वगैरे 'प्रबंध वेगळा' म्हणून मानितात तो केवळ चतुरंगप्रबंध नामक एक प्रकार. जें जें नियमबद्ध तें तें प्रबंध.

ध्रुपद हाहि एक प्रबंधच असें रत्नाकरकाळापासून आहे. त्यांत राजा मानसिंहानें नवें असें काय केलें याचें उत्तर कोणी देत नाहीं. 'मान' हें नांव अंतर्भूत असलेलीं कांहीं ध्रुपदें प्रस्तुत लेखकाजवळ आहेत, त्यांमध्यें शृंगारिक ध्रुपदेंहि आहेत, त्यांत 'सरलशुण्डा जघन, रुचिरनीतंबवसन' असेहि शब्द आहेत! ध्रुपद हें केवळ देवस्तुति–राजस्तुतिचें हें म्हणणें अनुभवास येत नाहीं; ध्रुपद हें केवळ भारदस्त सभ्य असेंहि पटत नाहीं. हें मत केवळ मानसिंहाच्या नांवावरच्या रचनांबद्दलच असें नव्हे; तानसेनाच्या नांवावरच्या रचनांतहि असे प्रकार आहेत. 'हरिदास,' कुंभनदास,' 'श्रीवल्लभ' आणि 'बैजू' हीं नांवें असलेलीं जीं ध्रुपदें लेखकाच्या संग्रहीं आहेत त्यांत मात्र शृंगार म्हणजे स्त्रीपुरुषशृंगार नाहीं.

ध्रुपदाच्या सुरुवातीस नोमतोम्, हा प्रकार आपटेबंधूंच्या, वझेबुवांच्या, मंझेखांच्या तोंडच्या वर्तावांत ऐकलेला नाहीं. या परंपरा अनुक्रमें बाबादीक्षित (हद्दूखां), दौलतखां अत्रौलीवाले आणि अलादियाखां (दौलतखांचेच पुतण्ये) यांच्या. रहीमउद्दीन–नसीरुद्दीनची परंपरा बैरामखां–झाकीरुद्दीन/अलाबंदे यांची, तिच्यांत मात्र नोम्तोम् भरपूर असे, आणि असें उमगलें कीं तें तालविहीन नाहीं, उलट तें प्रत्येक नोम्तोम् ही एकेक बंदीषच आहे. 'ही तुमची बीनाची तालीम, कंठगत केलेली' असा वाद प्रस्तुत लेखकानें रहीमुद्दीनशीं घातला व शेंवटीं त्यानें तें मान्यहि केलें आहे. नोम्तोम् हें कंठावाटें बीनवादन. फैयाझखां ख्यालाआधींहि नोम्तोम् जें करीत तें आधीं त्यांच्या गायनांत नव्हतें असा उल्लेख शिरगांवकरकृत 'नादब्रह्म' या पुस्तकांत आहे. नोम्तोमला आलापी म्हणतात, परंतु आलाप या शब्दाचा अर्थ दीर्घालंकार असाहि आहे. परंतु रागालप्ति, शुष्क, हें प्राचीन काळापासून आहे हेंहि खरें. उलट एकनाथपंडित, बाळकृष्णबुवा इचलकरंजीकर, बंगालकडचे अनेक छोटेमोठे गायक, यांच्या ध्रुपदांत नोम्तोम् ऐकलें नाहीं व त्यांचा आलापशब्द दीर्घालंकार या अर्थाचा असे. नोम्तोम् हें 'अनंतहरि' चें अपभ्रष्ट रूप हें भातखंड्यांचें विधान, अथवा 'नरहरनारायण' चें रूप हें मास्तर कृष्णांचें विधान, प्राचीन ग्रंथांनुसार अवास्तव ठरतें.

अस्ताई–अंतरा–संचारी–आभोग यांच्या नेमक्या व्याख्या कोणी देत नाहीं! परंतु अस्ताई (स्थायी) हा पद्यमय गीताचा पूर्वभाग (पहिला एक अथवा दोन चरण) आणि अंतरा (अंत?) म्हणजे गीताचा उत्तरभाग (ऊर्वरित चरण) असें मानलें जातें. या मतानुसार संचारीमध्यें तानफिरत असते आणि आभोगांत तानफिरत आंवरती घेऊन पद्याशीं–शब्दांशीं–सांधेजोड करावयाची. कांहीं साहित्यिकांच्या मतें आद्यचरण ते उद्ग्राह–मेलापक, त्यानंतर पद्याचें ध्रुवपद म्हणजे 'आंकणकडवें (अक्कडकडवें), या दोहोंमध्यें जो भाग तो अंतरनिदर्शक म्हणून अंतरा, असें होय, आभोग हा शेंवट. पण संगीतलेखक हें मान्य करीत नाहींत. कसेंहि असो, हीं दोन्ही मतें हीं कवितेच्या चरणांनुसार ठरविलेलीं आहेत. तीं साक्षात् वाद्यवादनाला लागू पडणार नाहींत. संचारी व आभोग यांजबद्दल संगीतलेखकांचें मत हें कवितेला लक्षून नाहीं; तर गायनवादनक्रियेला अनुलक्षून आहे.

प्रस्तुत लेखक याबद्दल निर्णय तूर्त घेऊं शकत नाहीं, परंतु त्याचा स्वतःचा कल कांहीं अतिवृद्ध बुझुर्गांकडून ऐकलेल्या व्याख्यांकडे आहे. त्या व्याख्या व त्यांत दिसणारी विचारदृष्टि आतां जवळजवळ नष्टच झालेली दिसते, म्हणून त्या बुझुर्गांचें म्हणणें नोंदून ठेवणें इष्ट वाटतें.

—अस्ताई, भोग, आभोग, संचारी व अंतरा असे पांच भाग. अस्ताईनें गायनवादन-क्रियेची सुरुवात होऊन त्या त्या बंदीषीचा पाया घातला जातो. त्यांनंतर त्या क्रियेचा 'भोग' घेतला जातो, म्हणजे जें केवळ स्थूलरचनात्मक होतें त्यांत बारकावे भरले जातात. त्यानंतर आभोग म्हणजे आजूबाजूचा परिसर; रचनेचा वाढाव होतो. संचारीचा अर्थ स्पष्टच आहे. स्वरलयताल-क्रीडेचा संचार वाढत गेला कीं त्याला क्रमाक्रमानें आंवरत नेऊन पुन्हां अस्ताईवर यावयाचें हा जो शेंवटचा भाग अथवा दोहोंमधील अंतर भरून काढणारा भाग, तो अंतरा. अस्ताईची क्रिया फक्त वादीसंवादी स्वरांच्या क्षेत्रमर्यादेंत, भोगामध्यें त्या क्रियेचें अलंकरण, आभोगामध्यें हें

स्वरक्षेत्र खालीं व वर असें दोन्हीं बाजूंनीं चारपांच–चारपांच स्वरांपर्यंत वाढवावयाचें, संचारी-मध्यें तें अधिक खालींवर जेवढें इष्ट तेवढें सालंकृत असें वाढवावयाचें, आणि अंतऱ्यामध्यें उलट क्रिया करीत करीत पुन्हां केवळ वादीसंवादी स्वरांच्या क्षेत्रमर्यादेमध्यें येऊन ठेपावयाचें.

हें मत सामगायनांतील हिंकार–प्रस्ताव–उद्गीथ–निधन या क्रमाशीं जुळतें, त्यांतील स्वरमर्यादांचें वर्णन रत्नाकरामधील 'अंशस्वरात् पंचस्वरापरगतिं' वगैरेंशीं जुळतें, आणि तें अस्सल परंपरामतांच्या प्रत्यक्ष क्रियेला लागूं पडतें; म्हणून प्रस्तुत लेखक त्याला मान देतो.

परंतु प्रश्न असा कीं, वर उल्लेखिलेलें साहित्यिकांचें मत कवितारचनेसंबंधींचें म्हणून बाजूला ठेविलें, तर या सर्व वर्णनांत व मतांत असें खास वेगळें काय आहे कीं जें केवळ 'ध्रुपद' नामक गानप्रकारासच लागूं व्हावें, ख्यालटप्पाहोरी इत्यादिकांस लागूं होऊं नये ? आणि असें काय आहे कीं जें कंटाळवाणें झालें म्हणून ख्याल हा नवा प्रकार आला ?

'प्रकार' हा शब्द स्थूल खरा. इंग्रजीमध्यें 'फॉर्म्' असा शब्द आहे, आणि हल्लीं इंग्रजी पुस्तकांवरून प्रेरणा घेऊन, पूर्वीची परंपरा (अज्ञानामुळें अथवा इतर कांहीं कारणांमुळें) न पाहतां, 'नवे' विचार जे लिहिले बोलले जातात त्यांच्यामध्यें फॉर्म् = आकृतिबंध असा शब्द वापरला जातो; तेथें ध्रुपद वगैरे संगीतांतील वेगवेगळे 'आकृतिबंध' आहेत अशा तऱ्हेची भाषा केली जाते. (आकृतिबंध हा शब्द नवा. 'आराखडा' हा जुना अस्सल मराठी शब्द). हे स्थिरचित्रमय विचार आहेत, हल्लींचे साहित्यिक विचार आहेत. त्यांमध्यें गतिविचार नाहीं. पाश्चिमात्य संगीतात 'फॉर्म्', टेक्श्चर (= पोत) वगैरे शब्द आहेत ते त्यांच्या पॉलिफोनी – हार्मनी– काउंटरपॉइंट इत्यादिकांच्या गरजांतून निर्माण झालेले, त्यांच्या लिपिकरणास अनुलक्षून, आणि जुनी ग्रीक परंपरा सुटल्यानंतर नव्या परंपरा आल्या त्या त्या वेळींच त्यांचा शास्त्रशुद्ध क्रियाबद्ध तर्कविचार न मांडला गेल्यामुळें, असे आहेत. शिवाय ते शब्द 'पारिभाषिक संज्ञा' रूप आहेत, याचा विसर पडूं नये ! 'प्रकार' हा जो स्थूलशब्द, त्याचें विवरण आपल्या गीति–रीति–वृत्ति–प्रवृत्ति या परिभाषाविचारानें होतें. या मुद्द्याचा विस्तार येथें करतां येत नाहीं, (मात्र परिशिष्टा-मध्यें पाश्चिमात्यांच्या 'रिद्म्' कल्पनेचा विचार करूं). असो. येथें सांगावयाचें तें येवढेंच कीं भारतीय संगीताचा विचार भारतीय परंपरा–परिभाषा यांनुसारच केला पाहिजे, ती परंपरा–परिभाषा माहीत नसली तर आधीं जाणून घेतली पाहिजे; आणि चूक अथवा अपूर्णता आढळेल तेथेंच फक्त इतरत्र पाहून तेते परकीय विचार संस्कारित करून आपल्या पद्धतिशीं जुळते करून भारतीय परिभाषेंत भारतीय विचारांमध्यें आणले पाहिजेत. हा लेखकाचा कृतनिश्चय आहे आणि कोणत्याहि शब्दपांडित्ययुक्त शुष्कवादानें तो बदलणें शक्य नाहीं, कारण त्याच्यामागें अनुभव व अभ्यास आहे.

सारांश, ध्रुपद हा केवळ एक प्रबंधप्रकार, यापलीकडे निश्चित असें हातीं लागत नाहीं. तेव्हां शास्त्रपूत मार्ग एवढाच कीं, ठाऊक असलेल्या सर्व ध्रुपदांचें, त्यांच्या वेगवेगळ्या बाजांचें, निरीक्षणविश्लेषण करून काय मिळतें तें पहावयाचें. त्या परीक्षेंत काय मिळालें याचा उल्लेख पृ. ३१८–३१९ वर केला. ध्रुपदाचे ठेके प्रामुख्यानें कोणते, ध्रुपदगीतचरणांची जडणघडण कशी, ही विचारधारा तेथें उपकारक होते व दुसरी होत नाहीं, यावरून ध्रुपद या प्रबंधाबद्दल तर्क केला. व तो लेखकाचा तर्क आहे, ती साधार ग्रंथगत शास्त्रव्याख्या नाहीं, हेंहि स्पष्ट लिहिलें.

ख्यालाबद्दलहि तसाच तर्क केला. ख्याल म्हणजे विचार, मत, कल्पना. हा मूळ फार्सी शब्द. (ख़्याल्). ख्याल या हिंदी शब्दामध्यें खेळ हा अर्थभाव आहे; नाट्यालाहि ख्याल म्हणतात. राजस्थानी लोकनाट्यें 'ख्याल' नांवानेंच प्रसिद्ध आहेत. ख्याल या गायनप्रकारामध्यें स्वरलयांची क्रीडा असते. हें सर्व खरें, परंतु यांतील कोणता अर्थविचार ध्रुपदासहि लागूं होत नाहीं ? उलट बुझुर्गांचें मत असें कीं, ख्याल हें मुंडें ध्रुपदच; ध्रुपद हें ख्यालासारखें नटवितां येतें आणि ख्याल हा ध्रुपदासारखा म्हणतां येतो; आपले एक गुरु वझीरखां यांचे उद्गार वझेबुवांनीं छापले आहेत कीं 'ख्यालियांनीं तानबाजी करून' शुद्ध रागदारी भ्रष्ट केली. अलंकारांचा अतिरेक म्हणा कीं, अलंकारबाहुल्य म्हणा, हें ख्यालाचें मुख्य लक्षण असा यावरून कल होतो. 'ख्याल गाये कंपस्वर' हें नामदेवाचें (१२६०–१३५०) वचन प्रसिद्धच आहे; आणि नामदेव हे अमीर खुस्रौचे (१२५४–१३२५) समकालीन. ख्यालांत फक्त शृंगारिक गीतेंच हें मत तर साफ चुकीचेंच आहे. अमीर खुस्रौ हा ख्यालाचा जनक हें सिद्ध होतच नाहीं. मात्र एवढें खरें कीं ईरानी संगीतांत दीर्घ पुकार, मुरक्या–हरकती–कंप, हें प्राचुर्यानें आढळतें. तेव्हां ईरानी–आरबी गायकांनां ख्याल हा प्रकार अधिक रुचिर वाटला असल्यास नवल नाहीं. इत्यादि विचारांवर भ्रमण करतांनां शेंवटी प्रत्यक्ष वर्तावाचें विश्लेषण हा एकच मार्ग उरतो, आणि तेथें तालठेका व छंद याच मुद्यांवर आपण येतों. फार्सी छंदविचाराचा कांहीं उल्लेख पुढें येणार आहेच. या सर्व आधारांवरून लेखकानें ख्यालाबद्दलचा स्वतःचा तर्क ठेक्यांच्या वर्णनामध्यें दिला.

टप्प्याबद्दल (अ)मदन् उल् मौसीक़ीमध्यें स्पष्ट लिहिलें आहे कीं गुलाम नबीचा मुलगा शौरी याला असें वाटलें कीं टप्पा या प्रकाराला पंजाबी भाषा अधिक सोईची, म्हणून तो मुद्दाम ती भाषा शिकला आणि पंजाबी भाषेंत त्यानें अनेक टप्पे रचले; त्याची ती एक नवीच टप्पाशैली झाली. – याचा मतलब स्पष्ट आहे. ख्यालटप्पा, टप्पाठुमरी, टप्पाहोरी असे जोडशब्द प्रचारांत आहेत परंतु ध्रुपदटप्पा असें कोणीं म्हणत नाहीं, यांतहि ध्रुपद–ख्याल–टप्पा यांतील भेद स्पष्ट होण्यासारखा आधार दिसतो.

असाच विचार ठुमरीबद्दल केला. येथें एका गैरसमजाचें निराकरण केलेंच पाहिजे. नाचण्यासाठीं ठुमरी, व तालाची साथ उभें राहून करावयाची तर पखवाज अयुक्त म्हणून कमरेला तबला बांधून ठुमरीची साथ तबल्यानें करण्याची पद्धति आली, असें एक मत आहे. प्रस्तुत लेखक तें अगदीं अमान्य करतो. भजनांत पखवाज असतो व तो उभ्यानेंच वाजवला जातो; पखवाज–ढोलकी वगैरे गळ्यांत अडकावितां येतात व ढोलकीची उभी साथच तमाशांत असते, इत्यादि गोष्टी नुसत्या आठवल्या कीं पुरे. ठुमरीच्या ठेक्यांत झुलता डौल हवा, तो कमरेला तबला बांधून उत्पन्न करितां येईल काय, याचा अनुभव कोणी घेतलेला दिसत नाहीं.

होरी–फाग–चैती–चैसाखी–कजरी–सावन–विरहन–दूल्हा वगैरे केवळ वर्णनात्मक सूचक नांवें आहेत. मराठींत संतकवींचेहि हुतुतू, फुगडी, चेंडू, विराणी, गौळण असे प्रकार आहेत पण ते वेगवेगळे गायनप्रकार नव्हेत. ख्यालीटप्पा, टप्पाठुमरी, टप्पाहोरी, ख्यालठुमरी, ठुमरीहोरी, चंचलठुमरी, चंचलहोरी, ध्रुपदहोरी, वगैरे शब्द प्रस्तुत लेखकानें बुझुर्गांच्या तोंडून अनेकवार प्रत्यक्ष ऐकलेले आहेत. (हें मसालेभात-पुलाव–बिर्यानी–चित्रान्न वगैरे 'परिभाषे' प्रमाणें

संदिग्ध व अव्याख्यात आहे). या सर्वांचा तर्कविचार असा केवळ लयतालविचारानेंच होतो व तसा करण्याचा कांहीं प्रयत्न लेखकानें केला.

या 'प्रकार' वर्णनाबद्दल अधिक विस्ताराला येथें सवड नाहीं. तो विस्तार इतर आगामी पुस्तकांमध्यें करावा लागेल.

आ) ठेके आणि छंद.

छंद हा विषय साहित्यिक, आणि साहित्य–वाङ्मय वगैरे विषयांच्या आजकालच्या बहुजनप्रिय गुलगुलित शब्दचर्वणामध्यें प्रस्तुत लेखकाला अजीबात तथ्य दिसत नाहीं. या शब्दांच्या निश्चित कल्पनाव्याख्याहि समाधानकारक अशा आढळत नाहींत. म्हणून लेखकानें स्वतःपुरती व्याख्याकल्पना अशी केली आहे कीं जें वाणीच्या अवलंबाचें तें भाषित, तें वाङ्मय; जें कागद वगैरे पार्थिव साधनांच्या अवलंबाचें तें साधनयुक्त, साधनावलंबी म्हणजे साहित्य; जें क्रीडायुक्त, लाडकें गुलगुलित तें ललित. या सर्वांचा प्रयोजनहेतु म्हणजे स्वतःचे विचार, भावना इत्यादिकांचें संक्रमण इतरांकडे करावयाचें.

सामब्राह्मणकालीं तरी लेखन अस्तित्वांत होतें हें विधान पूर्वीं केलेंच. त्याआधींहि लिपि ही अस्तित्वांत होती. परंतु साधनांची (साहित्याची) क्लिष्टता, असमाधानकारकता, दुर्मिळता म्हणून महागाई, अशा कांहीं कारणांमुळें मुखपाठ, भाषितावर भर, असा प्रघात असे तो अगदीं परवांपर्यंत. अवश्य तेवढेंच लेखन करावयाचें व तेंहि अत्यंत काळजीनें. यांतील क्रियाकौशल्याचें वर्णन दासबोधामध्यें उत्तम केलेलें आहे. ठशांची छपाई चीनमध्यें पुरातन असे खरी, परंतु लेखन सार्वत्रिक झालें तें कागद वगैरे सवंग झाल्यावर, आणि लेखनवाचनाचा प्रसार झाला तो शिळा वगैरेंवरील मुद्रणामुळें. नाना फडनवीसानें गीतेचे तांब्यावर ठसे बनवून घेतले, परंतु तशी छापलेली गीता लोकांकडे पोंहोंचली नाहीं. गूटनबुर्ग् ('गटेनबर्ग') नें खिळयांच्या छपाईचा शोध लावला व कॅक्स्टन्नें ती यंत्रणा स्वस्त सुकर केली तेव्हांपासून लेखनमुद्रणवाचन यांचा प्रभाव वाढला. तो इतका कीं आज 'श्रोते' कमी व 'वाचक' अधिक.

मनुष्याच्या हाताशीं वापरण्याला जीं उपलब्ध साधनें असतील आणि त्यांचा वापर तो जसा व जेथवर करीत असेल, तसा व तेथवर त्याच्या विचारांचा मार्ग आणि पल्ला जाऊं शकतो, असें एक मतप्रमेय आहे. मुद्रणलेखनवाचन हें भाषितश्रवणाच्या भरीला आलें हें इष्टच झालें, कारण साधनें वाढलीं व विविध झालीं. परंतु सध्यां विपरीत घडतें आहे, भाषिताचें महत्त्व केवळ नाटक सिनेमा गाणेंबजावणें व पुढाऱ्यांचीं व्याख्यानें (म्हणजे पुनरुक्त कथनें) एवढ्यापुरतेंच उरलें आहे. 'वाङ्मय' असें जवळजवळ उरलेंच नाहीं, कानांनीं भाषित ऐकण्यावर भर नाहीं तर 'साहित्य'च उदंड वाढतें आहे. डोळयांवर भार पडलेला आहे. संगीताच्या रसग्रहणात्मक ललितलेखकांसच काय, गंभीर लेखकांसहि मूर्ति, चित्र, शिल्प, डोंगर, इंद्रधनुष्य वगैरे दृष्टिगम्य उपमाच सुचतात, केवळ श्रवणद्वारां घेतलेला अनुभव हेंच गायनवादनाच्या मुळाशीं आहे हें भान रहात नाहीं. आंधळा, पांगळा, थोटा असाहि गायक असूं शकेल, शिवाय तो मुका असूनहि उत्तम श्रोता असूं शकेल, आंधळा, पांगळा, मुका असा वादक असूं शकेल, याकडे संगीतविवेचकहि

ध्यान देत नाहींत. हें साहित्यांतहि आलें आहे. पूर्वीचीं बखरींतील, कहाण्यांतील लयबद्ध वाक्यें आतां आढळत नाहींत. आडव्या रेघा, टिंबें, उद्गारचिह्नें, एकेका वाक्याचे–कधीं एका शब्दाचेहि–परिच्छेद, इत्यादि छपाईतील तोडग्यांचा वापर आशयव्यक्तिसाठीं केला जातो. नवी कविता म्हणून बरेंच कांहीं जें आहे तें छपाईमुळें, कमी–अधिक लांबीच्या ओळी एकाखालीं एक या पद्धतिनें छापल्यामुळें, कवितारूपसें दिसतें एवढेंच. हें 'गूट्न्बुर्ग्' काव्य होय, गूट्न्बुर्ग्विना तें शक्यच झालें नसतें ! *

प्रचलित स्थितिचें हें भडक वर्णन येथें करण्याचें कारण आहे. तें असें कीं, छंद हा विषय जो भाषेचा, 'वाङ्मया' चा, तो आतां केवळ 'साहित्या' चा बनला आहे, लिपिबद्ध छंद कसा दिसतो तें आधीं व मुख्यतः पाहिलें जातें. आणि नंतर त्याच्या उच्चाराकडे पाहतात. त्या उच्चारविवेचनांत जागजागीं लिपिबद्धतेशीं तुलना केली जाते, आणि या अशा तुलनात्मक विचारांतून जें आढळतें त्याला छंदचिकित्सा म्हणतात. त्यांतहि कोणी कांहीं ध्वनिदृष्ट्या वेगळें दाखवून दिलें कीं त्याला 'संशोधन' मानलें जातें !

तरीहि विशेष कांहीं बिघडलें नसतें. परंतु हल्लीं छंदविवेचक जे आहेत त्यांची बहुतेक सारी भिस्त इंग्रजीवर दिसते. संस्कृतप्राकृत ग्रंथांचें अध्ययन त्यांनीं केलेलें असतें खरें, परंतु मूलगामी विचारप्रमेयें इंग्रजी पुस्तकांतच काय तीं मिळणार, संस्कृतांतील विचार आतां जीर्ण म्हणून त्याज्य, अशा तऱ्हेची त्यांची वृत्ति दिसते. या वृत्तिवर आणि तिच्या परिणामांवर पूर्वी टीका केलीच आहे म्हणून येथें विस्तार नको.

छंद हा विषय नुसता साहित्यिक नव्हे तर केवळ साहित्यिकांपुरताच असा झाला आहे, आणि त्यामुळें छंद आणि संगीत (गायन) हे विषय अलग मानिले जाऊं लागले आहेत. इतकें कीं एकादा छंदःशास्त्री साहित्यिक गायनवादनाचा जाणकार असला, अथवा एकाद्या गायन-वादकाची छंदःशास्त्रांत गति असली, तर त्याचें कौतुकाश्चर्य वर्णिलें जातें. "भरताचें लयताल-विधान कांहीं अंशीं छंदांतील प्रचलिताहून वेगळें आहे." असेंहि मत मांडलेलें आहे.

छंदविषयांत लयशब्द येतोच व येणारच. तो साहित्यिकांनां अतिशय आवडलासा दिसतो. परंतु लय म्हणजेच पाश्चिमात्य रिद्म्, असें त्यांचें समीकरण असल्यामुळें, आणि पाश्चिमात्य रिद्म्चर्चा चांचपडत चाललेली असल्यामुळें आपले साहित्यिकहि चांचपडतच आहेत. त्यांतहि मर्ढेकरांनीं लयशब्द हा संगीतांत वेगळा आणि इतरत्र वेगळा असा भेद करून एक नवें सौंदर्यशास्त्र रचण्याची टूम काढली. हा इंग्रजी उसनवारीचा प्रकार आतां फार वाढला आहे, कित्येक साहित्यिकांनां सर्वत्र लयच दिसतो. 'लयतत्त्व' असाहि शब्द पाडला गेला आहे ! आणि लयतत्त्व म्हणजे नेमकें काय, याचा त्यानंतर शोध सुरूं झाला आहे !—याचें संमार्जन पुढें करूं.

छंदाबद्दल विचार असा प्रथम करणारे माधवराव पटवर्धन. केवळ लिपि व तिच्यांतील लघुगुरु म्हणजे ऱ्हस्वदीर्घ अक्षरें यांजवर छंदविचार आधारितां येत नाहीं हा ज्ञानप्रकाश मराठी

* 'गूट्न्बुर्ग (गटेन्बर्ग) कवि' हा शब्द, नवपरिचित मित्र प्रो. म. वा. धोंड यांच्याशीं केलेल्या चर्चेमध्यें त्यांनीं सुचविला.

लोकांमध्यें त्यांनां प्रथम दिसला तो ग. वि. देशपांडे (श्रीगंगाधरदास वडकशिवालेकर) यांच्या 'साहित्यकुसुमांजलि अथवा छन्दोलंकार '(१९१२) या पुस्तकांतील कांहीं मजकुरावरून. पद्याला लयबद्धतेची आवश्यकता आहे हें विधान पटवर्धनांस त्यामुळें सुचलें ! अपार कष्ट करून त्यांनीं आपला 'छन्दोरचना' (दुसरी आवृत्ति) हा महाग्रंथ १९३७ मध्यें केला; त्यासाठीं पूर्वीचे जें मिळाले ते सर्व ग्रंथ तपासून अभ्यासून, वर्गीकरणाचा तारतम्यविवेक करून, नवी परिभाषा नवी वर्गीकरणें नवीं नांवें करून, त्यांनीं ही छन्दोरचना केली.

परंतु 'लयबद्धता म्हणजे काय ?' हा प्रश्न त्यांनीं डावललाच. शिक्षा-व्याकरण या विषयधाग्यांवर लक्ष पुरेसें न दिल्यामुळें, नाट्यशास्त्रसारखे ग्रंथ भर देऊन न चर्चिल्यामुळें, पाश्चिमात्य शुष्कपांडित्याचे संस्कार न दुर्लक्षिल्यामुळें, अशा अनेक कारणांमुळें त्यांचा तर्कविचार हा अपूर्णच नव्हे तर संदिग्ध, एकांगी आणि कित्येक बाबतींत खेदकारक चुकांनीं भरलेला असा झाला आहे. 'टाळी द्यावीशी वाटणें', 'गळयावर म्हणतांच गोड लागणें', अशा कांहीं अर्धवट कल्पनांवर त्यांची लयकल्पना आधारित आहे. 'मनोगत स्वरांदोलन', 'नियंत्रित भावनाप्रवाह', 'गेयता आणि अर्थस्वारस्य यांचें एकमेकांशीं प्रमाण व्यस्तच', 'ग्रान्थिक ओंवींत वा चूर्णिकेंत छन्दपण नाहीं', 'शिथिल रचना', 'स्वाभाविकपणें म्हणणें' इत्यादि अनेक शब्दप्रयोग, विधानप्रयोग त्यांनीं केले ते तर्कापुढें टिकणारे नव्हेत.

यतिचा 'जिह्वेष्टविश्रामस्थान' एवढाच अर्थ त्यांनीं घेतला, लयगतिमध्यें कमी-अधिक शीघ्रता होणें-समा, स्रोतोगता इ. यतिकल्पना-याकडे पाहिलेंच नाहीं. आणि हें विरामस्थान, यतिस्थान, अथवा यति कोठें असतें-असावें याबद्दल तर्कविचारहि केला नाहीं, जसा या पुस्तकांतील स्वरांगांच्या विवेचनांत (पृ. ९७-१०१, १५५-१६१) 'गट' कशानें होतात या संबंधानें केला तसा. 'खटका' आणि कांहीं काळ विराम हे शब्द त्यांनीं संदिग्धतेनेंच वापरले आहेत, खुलासा नाहीं.

'शिष्टसंमत आणि सर्वत्रप्रचलित असा स्पष्टोच्चार हवा' असें त्यांचें म्हणणें आहे. हें भाषाशास्त्राला कधींहि मान्य होणार नाहीं. या विधानांत आग्रह आहे, व भाषित, लोकभाषा हें अशा आग्रहाला भीक घालीत नाहींत. 'सर्वत्रप्रचलित' यांत अतिव्याप्ति आहे आणि शिष्टसंमति हीहि बदलती असते. खरें एवढेंच कीं एका भाषेमध्यें कांहीं उच्चार 'प्रमाण' म्हणून एका काळांत मान्य झालेले असतात, आणि या 'प्रमाणभाषे'व्यतिरिक्त, लघूपाय वापरलेले असे नाना उच्चारभेदहि त्याच मूळ भाषेचे त्याच एका काळांत, देशपरत्वें-जातिसमाजपरत्वें रूढ असतात आणि या 'बोलीभाषां'चा तिरस्कार प्रमाणभाषेनें केलेला नसतो. मात्र हें खरें कीं नाना बोलीभाषांमधीलहि विविध रूढ उच्चार हे त्या त्या समाजांत-त्या त्या देशांत आपल्यापरीनें 'प्रमाणप्रायच' असतात; म्हणजे लघूपायांनांहि कांहीं वळण, कांहीं रीतिमर्यादा असतात.

'लेखनाप्रमाणें सरळ वाचीत गेलें कीं तें शुद्ध' असें पटवर्धनांचें विधानहि अग्राह्यच आहे. उच्चारानुसारी अशी आदर्श लिपि साऱ्या जगांत एकहि नव्हती व नाहीं, आणि लिपिप्रमाणें उच्चार हीहि एक शशशृंगवत् कल्पना आहे. 'इंटर्नॅशनल फोनेटिक् आल्फाबेट् (उच्चारानुसारी आन्तरराष्ट्रीय लिपि) या रोमन् लिपिवर आधारित लिपिचाहि या विधानाला अपवाद नाहीं !

लिपि हा केवळ एक संकेत होय. लिपिला मर्यादा आहेत व असणारच; परंतु शब्दोच्चारभेद अक्षरशः अगणित आहेत. अगणित चिह्नांनीं युक्त अशी लिपि हें मृगजळ आहे*.

परिणामीं, छंदविवेचनांत साहित्य व वाङ्मय यांची गल्लत झाली आहे, 'उच्चार पहावे' असें कितीहि आवर्जून म्हटलें तरी लिपिचेंच अनुसंधान सर्वत्र आहे. उच्चारशास्त्र, नाना वर्णभेद, यांची चिकित्सा नाहीं. आणि, बोलीभाषा व त्यांमधील रूढ लघूपाय हे प्रमाणभाषेमध्यें नसले तरी त्यांच्याविरुद्ध प्रमाणभाषेचा उभा दावा नाहीं–उलट कालेंकरून कांहीं लघूपाय** प्रमाण-भाषेंतहि दाखिल होऊं शकतात आणि प्रमाणोच्चार हेहि कदाचित् बोलीभाषेंत मान्य, अधिक मान्य होतात; आणि कालपरत्वें लघूपायांतहि फेरबदल होऊं शकतो, या साध्या गोष्टीहि ध्यानांत घेतलेल्या नाहींत. "मुख्य गोष्ट ही कीं, महत्त्व लेखापेक्षां उच्चाराला आहे" अशी प्रतिज्ञा केलेली असूनहि उच्चारपद्धतिचें तपशीलवार अवलोकन केलेंच नाहीं.

शिक्षाग्रंथ वर्जिल्यामुळें यांपैकीं अनेक दोष उत्पन्न झाले आहेत. उदाहरणार्थ, भाषेंतील 'अक्षर' व लिपिमधील अक्षर असा भेद केला आहे; जसें पुस्तक या शब्दाचीं लिपिमधील अक्षरें पु-स्त-क, तर भाषेंतील 'अक्षरें' पुस्-त-क् किंवा पुस्-तक्, असें सुचवलें आहे. हें भार-तीय परंपरेला डावलणारें आहे, आणि इंग्रजींतहि तसें नाहीं. अक्षर म्हणजे 'लेटर्'; आणि ज्याला पटवर्धन भाषेंतील अक्षर म्हणतात तें 'सिलॅब्ल्'; भारतीय परंपरेंत सिलॅब्ल्चा विचार वर्णपद, पदच्छेद, शब्दावयव इत्यादि नांवांखालीं आहेच.

तेव्हां हा साहित्यिक विचार, वाङ्मयाशीं मिश्रित असा, 'शब्दावयव'च प्रमाण घेतो; परंतु विवेचन जें झालें आहे तें सर्व लघुगुरूंचा क्रम (लगक्रम) कसा कोणता यावरून. अर्थात् त्यांत जागजागीं असंगतविसंगत विधानें आढळतात. उच्चारांतील विराम, घोषाघोष, आघात–अनाघात, 'स्फोट'–मंथरता–आगम, आपातनिपात, स्तंभन–ऱ्हास–क्षय, इत्यादि लयतालकारकां-कडे विशेष लक्षच दिलें नाहीं.

---

* ऱ्हस्वदीर्घत्व, अनुस्वार–अनुनासिक्य, इत्यादींबद्दल कितीहि 'शुद्धलेखन' (!) नियम नवे केले तरी लिपिप्रमाणें उच्चार–उच्चाराप्रमाणें लिपि बनणें नाहीं. म्हणून प्रस्तुत लेखक व्याकरणानुसारी लिपिलेखन करूं पाहतो. त्यांत कांहीं ठाम तर्कभूमिका आहे, केवळ बहुमतवादी लहर नाहीं, असें तो मानतो. व्याकरणांतहि पळवाटा असूं नयेत यासाठीं तो 'नामाचें सामान्यरूप' इत्यादि ऱ्हस्वदीर्घभेदलोपक पोटनियम नाकारतो. हें कोणास हास्यास्पद वाटेल; त्यानें फ्रेंच भाषेचें लिपिकरण आठवावें; आणि 'जें स्पष्ट कांटेकोर नाहीं तें फ्रेंचच नव्हे' अशा अर्थाची म्हणहि आठवावी.

**पटवर्धन लघूपाय शब्द कोठेंहि वापरीत नाहींत, 'लघुप्रयत्नोच्चार' म्हणतात; ना. ग. जोशी 'लघुप्रयास' म्हणतात. हे दोन्ही शब्द चूक नव्हेत, परंतु प्रयत्न व प्रयास या शब्दांमध्यें जो कष्टभाव आहे त्याचा अंमल त्यांच्यावर असावासें दिसतें. उपाय म्हणजे इलाज, इष्ट तें साध्य करण्याची युक्ति. 'उपाया' नें सहजता दिसते, आणि भाषेंतील लघूपाय हे त्याला देशजातींमध्यें आपोआपच 'होऊन' रुळलेले असतात; प्रयत्नानें–प्रयासानें 'केलेले' नसतात.

चरण हा गृहीत करून त्याचे खंड कसे पडतात, यति कोठें बदलतो म्हणजेच यतिस्थान कोठें येतें, हें पाहिलें आहे; परंतु खंड हा मान्य शब्द न वापरतां खंडालाच 'गण' म्हटलें आहे! ही नवीच अनावश्यक संज्ञा केली. पुन्हां तिस्र-चतस्र आदि स्पष्टबोधक शब्द टाकून पद्म = ८, अग्नि = ७, भृंग = ६, हर = ५ अशी भाषा केली आहे! (अमुकमात्रिक ऐवजीं अमुकमात्रक असें नामरूप बनवलें आहे). यांत काव्यकल्पकता, लालित्य असो, परंतु हें अनाठायीं व शास्त्रांत अनिष्ट होय. ख = ०, कु = १, नेत्र = २ वगैरे शब्द संस्कृत गणितग्रंथांतहि आहेत हें खरें, परंतु ते छंदवृत्तें साधण्यासाठीं फक्त उपयुक्त होतात, आणि त्यांचा उलगडा आधीं करून घ्यावा लागतो. कारण एका अंकाला अनेक पर्यायशब्द आहेत. इतकें करूनहि म्हटलें आहे कीं (खंड म्हणजे) 'गण म्हणजे चरणाचा स्वाभाविकपणें पडणारा भाग होय.' अशी भाषा शास्त्रांत खपणार नाहीं! 'स्वाभाविक,' 'स्वाभाविक म्हणणी' वगैरे शब्दप्रयोग मराठी छंदविवेचकांचे आवडते दिसतात. स्वाभाविकपणा जो मानला त्याचीं लक्षणें काय हें कोणीच सांगत नाहीं.

अक्षरांतील लघुचें लघुत्व व गुरुचें गुरुत्व सतत कायम रहात नाहीं आणि त्यांचें एकास दोन हें प्रमाणहि अखंड टिकत नाहीं याचा उल्लेख केला आहे, परंतु तोच धागा पुढें चालवून द्रुत–अणु (विराम) वगैरे शब्द आणि प्लुत हा शब्द वापरून मोजणी केलेली नाहीं. उलट लघुगुरूंचीच 'ओढाताण'–'आकुंचन प्रसरण'(!)–कशी तें जागजागीं उल्लेखिलें आहे, आणि 'प्लुति' (म्हणजे उडी!), 'घसरडा उच्चार', 'कूस' अशा शब्दांनीं विचार सजवले आहेत. अतीत–अनागत हे शब्द कोठेंच आढळत नाहींत, तर 'आद्यतालपूर्वक गण' वगैरे नवीन भाषा केली आहे, आणि त्यांत 'अमुक ठिकाणीं टाळी पडते' असा विचार मांडला आहे. सर्व काम टाळीवर चाललें आहे!

अंग, स्वरांग, हे शब्दच या छंदविवेचकांनां माहीत नाहींत, आणि तेथेंच सर्व अनर्थाचें मूळ आहे!! मात्रा नीट मोजतांच आलेल्या नाहींत. आणि म्हणून कीं काय, अनेक कवींची रचना 'शिथिल' आहे असे निष्कर्ष निघाले आहेत. वास्तविक पहातां एकनाथ–तुकाराम-नामदेव–रघुनाथपंडित यांचा स्वतःचा 'वर्ताव' कसा असेल याचा तर्क बांधीत बांधीत शिथिल-तेचा अंदाज करावयास हवा. खरें पाहतां रचना शिथिल (बेलय) केव्हां होईल, तर जेव्हां त्या त्या देशकाळच्या प्रचलित लघूपायांच्या मर्यादा स्पष्टपणें उल्लंघिलेल्या दिसतील तेव्हां.

या 'छंदोरचनेनें' परंपरेवर एक फार मोठा आघात केला. अक्षरछंदांत प्रत्येक अक्षर गुरु उच्चारावयाचें असा नियम तयार केला! आणि त्यांतून एक विचित्रच उच्चारांची टूम निघाली. नावीन्याभिलाषी, 'सौंदर्यपूजक' साहित्यिकांनीं ती लगेच उचलली. याचें उदाहरण म्हणून 'एकत्र गुंफून जीवितधागे प्रीतीचें नर्तन नाचलों मागें' हें पुरेलः त्याची तबकडी आहे.

॥ए।ऽ।क।ऽ।त्र।ऽ।गुं।ऽ।फू।ऽ।न।ऽ।जी।ऽ।वी।ऽ।त।ऽ।धा।ऽ।गे।ऽ॥
॥प्री।ऽ।ती।ऽ।च।ऽ।न।ऽर्।त।ऽ।न।ऽ।ना।ऽ।च।ऽ।लो।ऽ।मा।ऽ।गे।ऽ॥

हें असो; परंतु या अशा प्रकाराला 'छांदस' रचना असें पटवर्धनांनीं नांव दिलें. कारण काय तर म्हणे वैदिक 'छंद' हे अशा प्रकारेंच ओढूनताणूनच म्हणत असत! छंद शब्दाचें, वैदिक पठणाचें, शिक्षाप्रकरणाचें, वस्त्रहरणच पटवर्धनांनीं केलें असें संतापानें वैतागानें म्हणावें लागतें.

खुपेरकर, खासगीवाले, सहस्रबुद्धे, बनहट्टी, काका कालेलकर वगैरेंनीं या सर्वांवर टीका केली, परंतु मुळाला कोणीच हात घातला नाहीं. शिवाय हे टीकाकार मराठी साहित्यिकांमध्यें उच्च नव्हेत म्हणून त्यांच्या टीकेकडे बहुधा उपेक्षेनेंच पाहिलें गेलें. आणि आजकाल साहित्यिक-राजकारणी हेच लोकधुरीण बनले आहेत, म्हणून 'छंदोरचना' हा महान् ग्रंथ ठरला, पटवर्धन हे शास्त्रज्ञ ठरले. त्यांनीं केलेलें संकलन, वर्गीकरण, वृत्तजातींचें नामकरण व स्थूल लक्षणगणन, अनेक नव्या वृत्तरचना, हें कार्य अफाट खरें. कल्पकता, प्रतिभेचे अल्पजीवी उन्मेष, अपार कष्टाळूपणा, हे गुण त्यांचे अतिशय मोठे. परंतु तर्कविचार, शास्त्रविचार हें त्यांचें कामच नव्हे. (त्यांचा व प्रस्तुत लेखकाचा अतिनिकट संबंध होता, त्यांच्याबद्दल ही टीका करण्यांत मोठें सुख आहे असें नव्हे. परंतु त्यांच्या 'याद्यां'चा विचार येथें वर्ज्य आहे म्हणून केवळ टीकाच लिहिणें प्राप्त आहे.)

पटवर्धनांच्या विचारांतील कांहीं उणीवा श्री. ना. ग. जोशी यांनां खटकल्या व त्यांनीं तीन मोठीं पुस्तकें लिहून पटवर्धनांनाहि मागें टाकलें. आजतर परिस्थिति अशी आहे कीं हीं तीन पुस्तकें वाचलीं म्हणजे मराठी छंदवर्णन-वाचन संपलें. मराठी छंदांत कालपरत्वें कशी भर पडत गेली, त्यांत अदलबदल कसे होत गेले, यांचा विचारहि जोशी यांनीं केला, आणि गुजराती-हिंदी-बंगाली व कांहीं प्रमाणांत कन्नड-तेलुगु-तमिळ या भाषांतील कांहीं छंदविचार हें दाखविलें. ही मोठीच भर जोशांनीं घातली. उच्चारशास्त्रांत अधिक डोकावलें पाहिजे आणि व्याख्याकल्पना अधिक प्रत्ययकारी व तर्कयुक्त केल्या पाहिजेत हेंहि सांगितलें. हें काम मोठें झालें.

परंतु पटवर्धनांच्या ज्या उणीवांची भरपाई जोशी करूं शकले त्या बहुधा गौणच होत्या. मुख्य त्या उणीवा त्यांनीं स्वीकृत केल्या इतकेंच नव्हे तर त्यांत भरहि टाकली. आणि सर्वांत वाईट हें कीं पटवर्धनांनीं पाश्चिमात्य शब्दभारुड मनांतच राखलें तें जोशांनीं विस्तृतसें मांडलें, आणि मर्ढेकरप्रणीत लयकल्पनेची विकृति मराठी छंदःशास्त्रांत दाखलच करून टाकली. हल्लीं 'लयतत्त्व' वगैरे शब्द व त्या शब्दांवर आधारलेल्या दरिद्री शब्दपांडित्याचा सुळसुळाट झालेला आहे. पण तो विचार येथें नको.

जोशी वैदिक सामगायनाकडे वळत नाहींत, परंतु वैदिक छंदांबद्दल त्यांनीं आर्नोल्ड्चे विचार घेतले आहेत. तथापि अक्षरछंद हेहि अखेरीला मात्राछंदच ठरतात ही गोष्ट आर्नोल्ड्ला माहीत नाहीं म्हणून जोशी यांच्याहि ध्यानांत आलेली नाहीं. वेदपठण जोशी यांनीं ऐकलें असणार, परंतु त्या श्रवणानुभवाचें वर्णन जोशी करीत नाहींत.

छंदांमध्यें एकाहून अधिक खंड होतात हें जोशी यांस माहीत आहे, परंतु वैदिक छंदांतहि तसें होतें हा 'आर्नोल्ड्चा शोध' हेंच त्यांनां जाणवतें! आणि आर्नोल्ड्नें बनविलेल्या

इंग्रजी शब्दांनां ते मराठींत आणतात—द्विखंड म्हणजे 'द्विभंगी' (डियामेटर्) व त्रिखंड म्हणजे 'त्रिभंगी' (ट्रिमेटर्)!

परिभाषेंतील सदोषता हें जोशी यांच्या लिखाणाचें वैशिष्ट्य आहे. 'गण', आद्यताल-पूर्वक गण, क्रूस, 'छांदस रचना', अग्नि–पद्म–भृंग–हर, 'स्वाभाविक' म्हणणी, लयाचे पुंलिंगी–स्त्रीलिंगी असे दोन भेद व त्यांनुसार दोन वेगळे अर्थहि, 'स्वरमान', 'लयांदोलन', पसरट उच्चार, निसरडा उच्चार, इत्यादि शब्द पहावे. तरी विशेष उल्लेखनीय म्हणजे कालभार, गद्यभार, स्वरभार हे शब्द! त्यांचे अर्थ अनुक्रमें कालभार=क्वाण्टिटी, उच्चाराचा काल; गद्यभार=लयबद्ध गद्यांतील स्वराघात; स्वरभार=आघात, तीव्रोच्चारतत्त्व; असे दिले आहेत, आणि भार=क्वाण्टिटी म्हटलें आहे! ही इंग्रजींतील 'सिलॅबिक् क्वाण्टिटी!' म्हणजे काय याचा नेमका खुलासा मूळच्या इंग्रजींतहि नाहीं!

ध्वनिशास्त्र, उच्चारशास्त्र यांकडे जोशी यांनीं लक्ष पुरविलें आहे खरें, परंतु त्यावरील भारुडें वाचण्यांत अधिक लक्ष पुरविलेलें दिसतें. त्यामुळें मूळ पाया पक्का नाहीं. तें असो, परंतु तें इंग्रजी विचारधन मराठीला लागूं करून दाखविलेंच नाहीं! इंग्रजी उच्चार आघातप्रधान व फ्रेंच उच्चार स्वरप्रधान, हें आवर्जून सांगण्यांत मराठी लोकांनां काय मिळणार? अक्षर व शब्दावयव (लेटर् व सिलॅब्ल्) यांत गुंतून पडलेल्या रोमन् लिपिवर भिस्त ठेवणाऱ्या पाश्चिमात्यांपैकीं जे भाषाशास्त्रज्ञ झाले, त्यांमध्यें कांहींनां आढळलें कीं भाषिताचा मूळघटका-वयवच आधीं शोधला पाहिजे; त्याला 'फोनीम्' असें नांव दिलें. या फोनीम्‌चा उल्लेख प्रथम ना. गो. कालेलकरांनीं मराठींत आणला; ते उच्चारशास्त्रज्ञ होत. परंतु जोशांनीं तो शब्द व ती कल्पना जणूं नवी म्हणून मराठींत, छंदःशास्त्रांत दाखिल केली! पण फोनीम् म्हणजेच मातृका! फोनीम् म्हणजेच वर्ण! नवा पाश्चिमात्य शास्त्रविचार तो वर्णांचा सखोल विचार होय. वर्ण एकच असला तरी त्याचीं संदर्भानें वेगवेगळीं रूपें कशीं होतात, वर्णदर्शक लिपिचिह्न लिहिलें गेलें तरी तें गौण किंवा असत्प्राय केव्हां होतें, एकाच उच्चारवर्णाचीं नानाचिह्नें कोणतीं, इत्यादि विचार पाश्चिमात्यांनीं केला आहे. कांहीं उपयुक्त काम करावयाचें तर हें कीं, हा विचार पचवून टाकून त्यानुसार प्रयोग करून मराठींतील वर्णविचार (किंवा भारतीय वर्णविचार) वाढवावयाचा, त्याची अपूर्णता कमी करावयाची. पण अशी कामें कोण करणार? पुढें, नाना भाषांतील वर्णोच्चार, त्यांचे लघूपाय हे समान कसे व वेगळे कसे हाहि एक मोठा विचार आहे. तेथें आलोफोन्, होमोफोन्, वगैरे कल्पना येतात. या कशाचाच उल्लेख जोशी करीत नाहींत. पाश्चिमात्यांजवळ 'रिद्म्' हा शब्द फक्त होता, रिद्म्‌चर्चा टाळी-समान आघातवर्णावर आधारलेली; हे आघात म्हणजे 'स्ट्रेस्'. परंतु फ्रेंच, इटालियन, रशियन वगैरे भाषांत आघाताची जागा बहुधा स्वरोच्चता–नीचता घेते, आणि वर्णांची परस्परदीर्घताहि पहावी लागते. म्हणून फ्रेंच, इटालियन वगैरे लोकांचा रिद्म्‌विचार इंग्रज–जर्मन वगैरेंहून जरा वेगळा भासे. त्यांचा समन्वय करतांनां दिसलें कीं स्ट्रेस्‌शिवाय 'ॲक्सेंट्' हि पहावा लागतो, व ॲक्सेंट् हा स्ट्रेस्–ॲक्सेंट् व पिच्–ॲक्सेंट् असा द्विविध असतो. हें सर्व भारुड जोशांनीं मराठींत

आणलें. पण गरज काय होती ? आपल्या शिक्षाविचारांत, लयविचारांत हें पूर्वीपासूनच आहे ! (येथें जोशांचे 'स्वरभार,' अक्षरभार, कालभार वगैरे शब्द येतात).

आपली परंपरा न शिकणें, छंदःशास्त्र, शिक्षा, संगीत हे एकाच भाषाविषयाचे विविध रूपभाग आहेत याची जाणीव नसणें, 'टाळी' वर सर्व लक्ष असणें, ताल व ठेका यांतील फरकाकडे दुर्लक्ष करणें, पाश्चिमात्य–म्हणजे इंग्रजीच– 'बुकें' व त्यांतील शब्द हेच महत्त्वाचे अशी भक्तिभावना, पूर्वी कांहींच नव्हतें व आपण आतां नवें कांहीं सांगत आहोंत असा अभिनिवेश, इत्यादि आधुनिक भारतीयांचे, साहित्यिकांचे सर्व दोष येथें आले.

म्हणून ही टीका कठोरदीर्घ करावीच लागली.

भडकभेदक टीका केल्याशिवाय आपल्यांतील दोषांकडे लक्ष जात नाहीं, विचारांत उणीवा आणि शब्दांत गुलामगिरी किती आली आहे हें जाणवत नाहीं, परिभाषा व तर्कपद्धति हीं किती सदोष आहेत हें कळत नाहीं; म्हणून ही टीका अनाठायी व या पुस्तकांत अनावश्यक अशी नव्हे असें प्रस्तुत लेखकानें ठरविलें. शिवाय, अशा भागांकडे लोकांचें लक्ष अधिक व सत्वर जातें म्हणतात; तेव्हां या अशा भागामुळें तरी 'लयतालविचार' या विषयाकडे कोणी पाहील–एरव्हीं तो विषय आजवर राहिला तसा पुढेंहि अस्पृष्टच राहील, असें वाटतें. आणि टीका न खपल्यामुळें जी प्रतिक्रिया व्हावी तिच्यांतून तरी तर्कविचार घुसळला जाऊन, लेखकाचें म्हणणें जरी टाकाऊ ठरलें तरी, दुसरा कांहीं परंपराधारित, क्रियानुगामी, सुस्पष्ट विचारपर्याय स्पष्ट भाषेंत तर्कशुद्ध असा पुढें येईल हीहि आशा आहे.

वस्तुतः पटवर्धन–जोशी यांनां आणि इतर छंदविवेचकांनां छंद कळलाच नाहीं असें मुळींच नव्हे; सारें कांहीं त्यांनां मनोमन उमगलेलेंच आहे. परंतु त्याचा विचार त्यांनां तर्कबद्ध करतां आलेला नाहीं.

प्रस्तुत संदर्भांत त्यांच्या उल्लेखनीय उणीवा म्हणजे; साध्या संभाषणापासून रागदारी गीतगानापर्यंत एक अखंड श्रेणी आहे हें स्पष्ट ध्यानांत न ठेवणें, व म्हणून गद्य व पद्य हे भाग विलग समजणें. दुसरें, संगीत व छंद हे विषयच वेगळे मानणें. उदाहरणार्थ, गायक कोणतेंहि ऱ्हस्वदीर्घत्व कसेंहि व कितीहि पालटूं शकतो असें त्यांचें मत आहे, परंतु अशी 'ओढाताण' करण्याला मर्यादा आहेत व त्या उल्लंघिल्या कीं गायन बेलय झालें म्हणतात, हें ते विसरतात. तिसरें, छंद व ताल हेहि एकाच विषयाचे दोन पार्श्व आहेत हें नीट न समजणें. चौथें, ताल व ठेका यांमध्यें गल्लत. आणि पांचवें, ताल हा केवळ टाळीनें मापणें ठरवणें.

पटवर्धन–जोशी यांचें म्हणणें खरोखर असें कीं, चरण हें एक आवर्तनीय रूप मानावें; कधीं दोन चरणांमध्यें विराम येईल तर कधीं तसें न होतां उलट अवसानच दिसणार नाहीं; कधीं दोन दिखाऊ (लिपिकृत) चरण मिळून एकच आवर्तनीय रूप असेल तर कधीं एका दिखाऊ चरणामध्यें दोन अथवा अधिक आवर्तनीय रूपें वस्तुतः असतील. एका आवर्तनीय रूपांत–म्हणजेच 'तालां'त !–खंड भासमान् होतात, ते कोणते कोठें किती हें पाहिलें पाहिजे, आणि त्या प्रत्येक खंडांतील अंगें तपासलीं पाहिजेत.

हें सर्व ग्राह्य आहे इतकेंच नव्हे तर आपल्या परंपरेमध्यें प्रथमपासून मान्यच आहे, आपल्या तालशास्त्रांत हेंच आहे!

परंतु अशा स्वरूपांत अशा परिभाषेंत तें आपल्या छंदविवेचकांनां दिसतच नाहीं त्याला काय करणार ?

—विघातक टीका झाली, परंतु विधायक विचार कोठें आहे? या प्रश्नाचें उत्तर म्हणजेच हें पुस्तक. आतांपर्यंतचे भाग जर पुन्हां वाचले तर विधायक छंदविचाराचीं मूलप्रमेयें त्यांत सर्वत्र दिसतील. ज्यांनां तेवढा उरक नसेल त्यांनीं निदान 'विष्कंभक' व 'परंपरा' (विशेषतः त्यांतील नाट्यशास्त्रमची व अभिनवभारतीची चर्चा) एवढें तरी पहावें.

तेव्हां आतां पटेल कीं नाना ठेके हे मुळांत नानाछंदप्रकार आहेत, व नाना ताल हे नाना निबद्धछंदप्रकार आहेत, हें प्रस्तुत लेखकाचें विधान कांहीं निश्चित भूमिकेवर आधारलेलें आहे. आणि त्यांत टप्पा–ठुमरी–ध्रुपद वगैरेंबद्दल जो अंदाज केला तो केवळ एक लहरी कल्पना म्हणून नव्हे. ख्यालाबद्दल कांहीं मतभेद, कांहीं शंका येतील. त्या पाहूं.

'ख्याल' विचार जो ऐकण्या–वाचण्यांत येई व येतो तो अनेक तऱ्हांची एकच गल्लत केलेला असा. त्या गल्लतीचे भाग असे दिसतात. एक, ऐतिहासिक. दुसरा, ख्याल या शब्दाच्या अर्थावरून. तिसरा, ख्याल कसा गाइला जातो यावरून.

ऐतिहासिक विचारांत निश्चित पुराव्यानें सिद्ध होईल असें कांहीं आढळत नाहीं, हें वर लिहिलेंच.

ख्याल म्हणजे विचार, मत, हा एक अर्थ. त्याचा मागोवा घेतलेला फारसा आढळत नाहीं, परंतु अमीर खुस्रौनें अथवा 'मुसुल्मानांनीं' भारतीय संगीतांत ईरानी संगीताचें मिश्रण करण्याबाबत कांहीं विचार केला व त्यांतून ख्याल निघाला, असा साधारण मतप्रवाह आहेसें वाटतें. अमीर खुस्रौबद्दल नक्की कांहीं ठरत नाहीं, व 'मुसुल्मान' हा धर्मपंथीय विषय येथें गैरलागूं, हें सांगितलेंच. भारतीय संगीतांत ईरानी मिश्रण याचा नेमका अर्थ कोणी सांगत नाहीं. साधारण जें सांगतात त्याचा मतलब, स्वरसप्तकें–स्वरस्थानें यांत कांहीं फरक इतकाच आहे. (याचा परामर्श 'स्वररागविचारां'त घ्यावयाचाच आहे). परंतु हें जरी मानलें तरी त्यांतून 'ख्याल'च निघाला, इतर कांहीं नाहीं, हें कसें, याचा विचार कोणी करीत नाहीं! स्वरव्यवस्था बदलली म्हणजे नवा गायनप्रकार आला असें कसें? सतारसारंगी जाऊन हार्मोनियम्–फिड्ल् आलें, याचा गायनप्रकारांवर परिणाम होऊन 'नवें गाणें' आलें असें कोठें झालें?– तेव्हां विचार, मत हा अर्थ जरी मानला तरी त्यांतून काढलेले वरील अंदाज प्रस्तुत लेखकाला पटत नाहींत.

ख्याल म्हणजे खेळ हा दुसरा अर्थ. त्यांतून निघणारा अंदाज 'ख्याल कसा गाइला जातो' या विचारसूत्राकडेच येतो.

ख्यालांत शब्दांचें महत्त्व नाहीं, तालाच्या खटपटीलटपटीला वांव नाहीं, स्वरक्रीडायुक्त अलंकरणयुक्त वर्तावं हें त्यांत मुख्य, आणि त्यांत (रागमर्यादा पाळून) भरपूर स्वरलययुक्त

विस्तार, असें ख्यालाचें प्रचलित स्वरूप मानतात. आणि अशा अर्थानें ख्याल म्हणजे स्वरलयाचा 'खेळ' ठरतो. हें ठीक दिसतें. परंतु हें मत मांडणारे लोकच अनेक ख्यालियांच्या 'लयकारीचें' म्हणजेच तालाच्या खटपटीचें कौतुक करतात, तेव्हां तो मतभाग छेदिला जातो. विस्तार आणि अलंकरणयुक्त वर्तांव हें सर्वच गायनप्रकारांत आहे, ध्रुपदटप्प्यांत तर फारच, हेंहि कोणास अमान्य नाहीं; म्हणून विस्ताराचा मुद्दाहि टिकत नाहीं. तालक्रीडा नाहीं पण लयक्रीडा आहे याचा अर्थ कोणी सांगतच नाहीं, कारण लय हा तालाहून वेगळा असें जरी प्रचलित मत आहे तरी तो वेगळेपणा काय धर्मजातिलक्षणांचा हें कोणी स्पष्ट करीत नाहीं. शब्दांच्या महत्त्वाबद्दल म्हणावें तर बहुतेक 'ठेवणींतले' ख्याल हे चांगले अर्थपूर्णच आहेत. याचा विचार पूर्वी केलाच. (पृ. ४८–५०, टीपा ३·२४ व ३·२५ पहाव्या).

तेव्हां उरला मुद्दा तालल्यांचा. म्हणजे आपण छंद व ठेके यांजकडेच येतों ! लयांग-चिकित्सेकडेच येतो.

ख्यालगीतांत व्यंजनप्राचुर्य कमी, आणि स्वराक्षरें अशीं कीं त्यांचें ऱ्हस्वदीर्घत्व कमी-अधिक पालटण्याला भाषादृष्टिनें वाव पुष्कळ; हें अनेक परंपरागत ख्यालगीतांच्या तपासणीवरून सांपडतें. (उलट ध्रुपदांत व्यंजनप्राचुर्य तुलनेनें अधिक, म्हणून बोलबांट अधिकतर व्यंजनाधारें. घोषाघातांच्या द्वारें, होते, आणि दीर्घ ताना विसंगत होतात. ध्रुपद अथवा ख्याल गीतें हीं आनंदोत्सववर्णनात्मक असलीं कीं होरी होते, असेच इतर नाम–प्रकार; आणि झुलत्या चंचल डौलानें ठुमकल्यास ठुमरी होते. अर्थात् ध्रुपदगीताची ठुमरी होणें सहसा संभवनीय नाहीं). अर्थात् हेंहि जुळतें कीं, छोटें आवर्तन हें ख्याल या प्रकाराला उपकारक नाहीं. म्हणून ४, ६, ८ मात्रांचे ताल ख्यालाचे नव्हेत. (७ मात्रांचे रूपकादि ताल हेहि १४ मात्रांच्या धमार वगैरेंचीं सुलभ त्रुटित रूपें होत, असें कांहीं जुने जाणकार मानीत). १०, १२, १४, १६ मात्रांचेच ताल ख्यालांत येतात हें या तर्काशीं सुसंगत आहे, आणि त्यांतहि झुलत्या, हुंकारयुक्त डौलाचे 'झनानी' ठेके हेच खासकरून ख्यालठेके या परंपरागत समजुतीशीं वर सांगितलेला स्वरांग-भेदाचा मुद्दा जुळतो.

परंतु यांत असें काय आलें कीं जें भारतीय परंपरेंत आधीं आढळत नाहीं ? असें काय कीं जें परभाषांच्या संसर्गानें आलें असावें असा तर्क केला जातो ? केवळ ठेक्यांचाच विचार गीतसंदर्भानें करून जो तर्क लेखकानें मांडला, त्यांत ख्याल हा प्रकारहि प्राचीन नव्हे असें म्हणण्याजोगें काय आहे ? आणि तबला हें वाद्य हुंकारयुक्त डौलांनां अधिक सुकर, म्हणून ख्यालाच्या जोडीला तबला आला हा जो तर्क मांडला, त्यांत तबला हा हल्लींचा, 'मुसुलमानी' असें कोठें ठरतें ? ख्याल, तबला हीं नांवें आणि कदाचित् कांहीं ठेके, कांहीं बोल, कांहीं अलंकार हें परसंसर्गानें आलीं असतील येवढेंच उरतें.

असा येथपर्यंत विचार आला. परंतु ख्याल नवा, 'मुसुलमानी' संसर्ग, वगैरेंवरील दंतकथा इतक्या जुन्या प्रसृत कशा, ही रुखरुख मनांत उरतेच.

आणि तिचें शमन करण्यासाठीं आपणांस ईरानी–आरबी लयांगें पहावीं लागतात.

लागणारच. त्याबाबत प्रस्तुत लेखकाचें मत आणि त्यावरून काढलेले अंदाज पुढें वेगळ्या मथळ्यानें सांगितलेले उत्तम.

इ) आरबी–ईरानी संसर्गाबाबत तर्कविचार

प्राचीन ईरानी भाषा जी अवेस्तन्, ती वैदिक संस्कृतशीं अतिशय जुळती होती इतकेंच नव्हे तर या दोन्ही भाषांसमान भाषा–कदाचित् आधींच्या भाषा —, ज्याला आज आपण ईराख् म्हणतों त्या प्रदेशांत होत्या, व त्यांच्यासमान भाषा मिस्र (ईजिप्त), सीरिया–लेबानन् वगैरे प्रदेशांत असूं शकतील. अवेस्तन् प्रगत होऊन झेन्द् व नंतर पॅह्लवी भाषा आली. परंतु पुढें इस्लामी आक्रमणामुळें, धर्मान्तरामुळें, धर्मग्रंथ मूळच्या आरबी भाषेंतूनच म्हणणें आवश्यक असल्यामुळें, पॅह्लवीचें स्वरूप अगदीं बदलून गेलें, आरबी शब्दच नवे आले असें नव्हे तर आरबी व्याकरणाचाहि कांहीं भाग, आरबी उच्चारांचे कांही प्रकार, हेहि नव्या ईरानी–फार्सी भाषेंत आले. त्यांतच कांहीं तुर्की प्रकार मिश्रित झाले. ही जुनी फार्सी भाषा बदलत गेली व पुढें हिंदुस्तानांत आली. येथीलच 'हिंदी' वगैरे प्राकृतभाषांशीं संकर होऊन मूळची उर्दूभाषा–ॲह्ले ज़बां–तयार झाली आणि दक्षिणेंत तिनेंच दक्खनी हें रूप घेतलें. अमीर खुस्रौ जिला 'हिंदवी' म्हणतो ती ही मूळची उर्दू भाषा. ॲह्ले ज़बां मध्यें फार्सी उच्चारपद्धति, व्याकरणभाग वगैरे अधिक कटाक्षानें पाळलें जातें. *

ईरान्मधील फ़ार्सी भाषाहि बदलत राहिली, आणि आजची फ़ार्सी ही जुन्या फ़ार्सीहून फार वेगळी भासते. परिणामी, हिंदुस्तानांतच राहून उर्दूमध्यें प्रावीण्य जरी मिळविलें तरी फ़ार्सी भाषाभाषितें हीं वेगळीं शिकावीं लागतात. उर्दूमध्यें असे कांहीं फार्सी शब्द राहिले आहेत कीं जे आज ईरानमध्यें वापरांत नाहींत. मुळांत फ़ार्स् हा एक प्रांत आहे, आणि फ़ार्सीमध्येंहि 'देशीभाषा' आंहेत, जसें शीराझ्ची, इस्फ़हान्ची, वगैरे. पण तें गौण. त्याचप्रमाणें हिंदुस्तानांत प्रांतपरत्वें (देशपरत्वें) एकाच उर्दूभाषेमध्यें छोटेछोटे उच्चारभेद आढळतातच !

आपण लिपिकडे पहात नाहीं हें लक्षांत घ्यावें.

एक साधें उदाहरण घ्यावयाचें तर असें कीं उर्दूमध्यें 'आ' या स्वरानें ज्या शब्दांची अखेर होते त्यांपैकीं कित्येकांची अखेर फ़ार्सीमध्यें 'अॅः' अशी होते, त्यांतील महाप्राण ऐकूं येण्याइतका स्पष्ट असतो. उदाहरणार्थ, भारदस्त लोकांमध्यें स्वतःकडे कमीपणा घेऊन बोलावयाचें म्हणून स्वतःचा उल्लेख 'बन्दा' करावयाचा, बन्दा हा उर्दू उच्चार, बन्दॅः हा फ़ार्सी उच्चार. वाक्प्रचार या अर्थीं इस्तिलाः या शब्दाचा उच्चार दोन्ही भाषांत एकच, पण 'मुहावरा' हा जो उर्दू शब्द त्याचा फ़ार्सी उच्चार महावरॅऽः. स्फोटयुक्त 'अ' उर्दूपेक्षां फ़ार्सीमध्यें अधिक, त्याचाच जो अधिक स्फोट–घोषयुक्त उच्चार तो फक्त आरबींतच. 'घशांतून' उच्चार करण्याचे अक्षरप्रकार– ह़. ख़, क्वचित् घ, ग़, क, – ते फ़ार्सीभाषिकांचे अधिक स्पष्टप्रत्ययकारी असतात. अशीं कैक

* ईरान्मध्यें इस्लामप्रसार सार्वत्रिक झाला तसा तो, अनेक कारणांमुळें, हिंदुस्तानांत झाला नाही इतकेंच नव्हे तर हिंदुस्तानांतील महंमदीय, त्यांचे कांहीं गौण आचारविचार, व त्यांची भाषा, हीहि एतद्देशीय मूळसंस्कारांनीं लिप्त अशीच राहिली.

उदाहरणें देतां येतील. (आणि फ़ार्सी वळणानें उर्दू उच्चार करणाऱ्याच्या शुद्धोच्चारांची-पाक तलफ़्फ़ुज़्, ख़ालिस् तलफ़्फ़ुज़् ची – अतिशय वाहवाहि होते !) अधिक विस्तार येथें शक्य नाहीं, परंतु दाखवून देण्याचा मुद्दा हा कीं घोष–अघोष, आघात–अनाघात, महाप्राण, इत्यादिकांचें केवळ अस्तित्व–अभावच नव्हे तर अस्तित्वामध्येंहि जे कमीअधिक प्रमाणांचे 'दर्जे' असतात, जे सर्वच भाषांमध्यें असतात, त्यांचें वेगवेगळेपण आणि वेगवेगळे प्रत्ययकारी 'दर्जे' फार्सीच्या प्रमाणभाषेंत उल्लिखित आणि मान्य असेच आहेत, आणि तसतसे दर्जे राखण्याकडे कटाक्ष असतो. ओघानेंच आलें कीं स्वरनामक वर्णाक्षरांतहि केवळ ऱ्हस्व आणि दीर्घ एवढेंच नियमवर्गीकरण नसून, ऱ्हस्व–दीर्घ–अधिक दीर्घ इतकें आहे. (यांमधील इतर दीर्घत्वप्रमाणें परिपाठांत असूनहि नियम केलेलीं अशीं नाहींत). कांहीं व्यंजनें व स्वर यांतील भेद अनेकदां अस्पष्ट असून व्यंजनाचा उच्चार अनेकदा स्वरासमान होतो, याची दखलहि घेतलेली आहे. म्हणून कीं काय, 'व' आणि 'य' हे उच्चार दाखविणारे जे वर्ण आहेत त्यांचींच लिपिचिन्हें अनुक्रमें उ, ओ आणि ई, इयु, एयु, ॲऽय्, आय्, अय् यांसाठींहि वापरिलीं जातांत. कित्येक अक्षरांचें नादबल आणि ऱ्हस्वत्व इतकें कमी असतें कीं, त्यांचें केवळ अस्तित्व जाणवतें परंतु तीं स्पष्ट नसतात.

असे 'अर्धवट' प्रकार संस्कृतमध्यें तुलनेनें फार कमी आहेत. इतर भारतीय भाषांमध्यें ते आहेतच आहेत, परंतु त्यांचें अस्तित्व नियमांनीं गोचर केलेलें नाहीं. त्यामुळें फार्सी उच्चार-शिक्षा ही भारतीय भाषांच्या उच्चारशिक्षेहून कांहीं वेगळी झाली आहे. आणि त्यामुळें उपरोल्लिखित प्रकारभेद हे फार्सीच्या प्रमाणभाषेंतहि आले आहेत.

(फोनेटिक्स् म्हणजे उच्चारशिक्षाविज्ञान. फोनॉलॉजी म्हणजे एकेका भाषेंतील उच्चार-शिक्षाविज्ञान, अनुशासन. भाषेचा विचार करतांनां केवळ फोनेटिक्सच नव्हे तर फोनॉलॉजीहि अभ्यस्त करावयास हवी हें येथें दिसेल).

येथें प्रश्न असा उद्भवतो कीं अमीर खुस्रौनें केलें म्हणा कीं कसेंहि म्हणा, जें 'ईरानी मिश्रण' केलें म्हणतात तें कशाचें ? क्रिस्तीशक १२००च्या आसपास असलेल्या फार्सी उच्चार-प्रकारांचें कीं त्यांचा भारतीय भाषांशीं संसर्गसंस्कार होऊन बनलेल्या 'हिंदवी' प्रकारांचें ?–याचा उलगडा आज होणें शक्य नाहीं.* परंतु एवढें खरें कीं वर उल्लेखिलेल्या फार्सी शिक्षेचा बराच भाग उर्दूमध्यें आलेला आजहि आढळतो. म्हणून आपण धरून चालूं कीं नादबलभेदांचें अस्तित्व, घोषांमधील–महाप्राणांतील कमी–अधिकपणाचें तारतम्य, स्वरव्यंजनभेदांत कोठें कांहीं संदिग्धपणा, आणि ऱ्हस्वदीर्घत्वाचे केवळ गुरुलघु असे दोन नव्हेत तर तीन प्रकार, हे शिक्षानियमांत दाखल आहेत असा कांहीं प्रकार त्या त्या 'मिश्रणांत' असला पाहिजे.

(एक उदाहरण पहा. 'आपण हें पुस्तक वाचलें आहेत काय ?' याचें प्रतिष्ठित फार्सी 'आ'या ई किता'ब्रा मुला'हिझॅः फ़र्मूदॅःइद् ?' (अथवा 'मुता'ला 'ॲः फ़र्मूदॅः इद् ?') असें होईल, तर चालू उर्दूमध्यें 'क्या आ'ऽपने येः किता'ऽब् पढी'ऽ हैं ?' असें होईल, तर मराठी-

* ज़बां ए फ़ार्सीपर् कुछ मुनहस् सुकून् तो नही ! कहांतक् उन्की ज़बां तू दुरुस्त् बोलेगा ? — हे अमीर खुस्रौकृत गीतचरण प्रसिद्धच आहेत.

मध्यें 'आ'पऽण् हें पुस्त'क् वा'ऽचूलें आहे काय् ?' असें होईल. येथें फार्सी-मराठी शिक्षा-नियमांतील भेद व फार्सी-उर्दूमधील शिक्षानियमांतील साम्य हीं स्पष्ट होऊं शकतील.)

जेव्हां वर्गीकरणांतच कांहीं भिन्नता असते, जेथें उच्चारांतील घोषादि-स्वरव्यंजनादि-ऱ्हस्वदीर्घत्वादि भेदांतील तारतम्याच्या नियमबद्धतेमध्येंच कांही फरक असतो, तेथें छंदवर्गीकरण, छंदनियम यांत कांहीं भिन्नता असणारच. (मराठी–बंगाली–गुजराती–हिंदी–कन्नड आदि भाषांतील छंदवर्गीकरणें वेगळीं अशी जोशी यांच्या 'तुलनात्मक छंदोरचना' पुस्तकांत आढळतील. आणि प्रस्तुत लेखकाच्या पद्धतिप्रमाणें त्यांचा अधिक सूक्ष्म स्वतंत्र विचार केला तर या प्रत्येक भाषेंतील छंदविचारप्रवृत्तिमध्येंच कांहीं किंचित् फरक आहेत अशी जाणीव होईल.)

संस्कृत व संस्कृतोद्भव भाषांतील छंदांच्या विवेचकांनीं 'अक्षर' हें प्रमाण घेतलें. त्याचे ऱ्हस्व (लघु) व दीर्घ (गुरु) असे दोनच भेद मापनासाठीं घेतले. उच्चारशिक्षेला अनु-सरून ऱ्हस्वदीर्घत्वांत जे अनेक फेरबदल होतात ते सर्व न पाहतां त्यांतील जे पाणिनीय व्याकरणांत नियमबद्ध असे आहेत तेवढेच घेतले. प्राकृतांत लघूपाय जे जे सर्वप्रसिद्ध तेवढेच आपल्या विवेच-नांत आणले. आणि तेवढ्यावरच निर्वाह केला. मात्रा हें कालमान आहे, म्हणून परिणामीं सर्व छंद हे मात्राछंदच ठरतात, हें शिक्षा-ब्राह्मणें या विषयांतील प्रमेय दुर्लक्षित केलें, आणि केवळ मात्राछंद (जाति), ज्यांत चरणांत अक्षरें किती हें पहावयाचें नाहीं, व केवळ अक्षरछंद (वृत्त), ज्यांत चरणांतील अक्षरें मोजावयाचीं व त्यांत गुर्वक्षर कोठेंकोठें तें फक्त पहावयाचें, एकूण मात्रा मोजावयाच्या नाहींत; असे दोन वेगळे प्रकार करून टाकले. हें छंदप्रस्तारांच्या यादीसाठीं सुलभ खरें, पण त्यामुळें छंदविषय हा कृतिमध्यें सहजगम्य परंतु ग्रंथामध्यें कृत्रिम व संकुचित झाला. परिणामीं त्यांतून 'वाङ्मय' सुटलें व (लिपिबद्धतेचें) 'साहित्य' उरलें.

परंतु संगीतांत अणु (विराम)–द्रुत–लघु-गुरु-प्लुत यांचीं मात्रामानें मोजणें अवश्यच, म्हणून संगीतांतील 'छंदविचार' (!)–म्हणजेच लयतालविचार !–अधिक क्रियानुगामी व स्पष्ट राहिला. म्हणून कीं काय, 'संगीतांतील तालविचार हा छंदाहून वेगळा' असा गैरसमज फैलावला. त्यांतच, किंवा त्यामुळें कीं काय, 'लय व ताल हे वेगळे विषय' असाहि अडाणी समज आला !

फार्सी (उर्दू) मध्येंहि असेंच झालें, परंतु मुळांतील घटक केवळ लघुगुरु इतके दोनच नव्हेत, आणि अक्षरछंद–मात्राछंद हा भेद नाहीं. मुख्य म्हणजे मूळ मापनघटक अक्षर नव्हे तर वर्णपद म्हणजे शब्दावयव. (लेटर् नव्हे तर सिलॅब्ल्). उच्चार सुरूं झाल्यानंतर पुढच्या उच्चारासाठीं मुखाची–जिभेची–वगैरे–स्थिति जेव्हां प्रयत्नानें बदलावी लागते तेव्हां वर्णपद संपतें. जसें 'कान' हें छापल्याप्रमाणें (३ मात्रांइतकें) वाचावयाचें, का–न असें म्हणावयाचें, तर शब्दायव दोन; का व न. परंतु काऽन् हा जो नेहमींचा उच्चार, का १$\frac{2}{3}$ मात्रा + न् $\frac{1}{3}$ मात्रा, त्यांत न् च्या उच्चारासाठीं वेगळा प्रयत्न करावा लागत नाहीं, वर्णपद एकच व शब्दहि एकच, एकावयवी. हे अवयव फार्सी छंदविचारांत प्रमाण आहेत, कारण तो मूळतः आरबी छंदविचार आहे.

बि, चि, कि, म, न, व हे ऱ्हस्व; पा, दी, गू हे दीर्घ. तान्, दिल्, गुल् हे सर्व दीर्घ. कर्द्, पुस्त् हे अतिदीर्घ–कऽर्द्, पुऽस्त्. कार्, गूश् हेहि अतिदीर्घच. चमन् = च + मऽन्,

न्हस्व+दीर्घ. जनाव्=ज+ना ऽ व्, न्हस्व+अतिदीर्घ. मराठीमध्यें छंदविवेचक हिशेब वेगळा करतात, तो असा. न्, त् वगैरेंनां 'निसरडा, घसरडा' उच्चार म्हणून सोडून देतात. तान् हें दीर्घ (गुरु), अथवा तान असें लिहितात म्हणून दीर्घ + न्हस्व = गुरुलघु. दिल् हें लघु, दिल असें लिहिलें तर लघुलघु. चमन् = लघुलघु, चमन = लघुलघुलघु. जनाब् = लघुगुरु, जनाब = लघुगुरुलघु. जोडाक्षर वर्णपदाच्या शेवटीं आलें तर त्या पदाचा उच्चार दीर्घाहून अधिक लांबीचा हें मराठींत नाही; मर्द् = लघु, मर्द = म + (र्) + द = म + 'निसरडा' शून्यप्राय उच्चार (र्) + द = लघुलघु. असेंच इतर भारतीय भाषांत आहे; एक उर्दूचा अपवाद.

हा फरक महत्त्वाचा आहे ! लघुगुरूंबद्दलची दृष्टि व मात्रांचें मापन हेंच वेगळें होतें. फार्सी-उर्दूतील मात्रामापन अधिक प्रत्ययास येतें, तर मराठी इत्यादिकांतील केवळ पुस्तकांत रहातें. पटवर्धनांनां या त्रुटिची जाणीव होती हें स्पष्ट आहे, परंतु तर्कविचार-पद्धति-परिभाषा हीं सदोष राहिल्यामुळें त्यांनीं सर्व गोलंकार करून टाकला; जोशी यांनीं तो प्रमाण मानला, स्वतंत्रपणें पाहिलें नाहीं).

'ग्रंथगत छंदःशास्त्र हें संकुचित व कृत्रिम' कां म्हटलें तें आतां स्पष्ट होईल; 'पटवर्धन इत्यादिकांनां मात्राच मोजतां आल्या नाहींत' या टीकेचा अभिप्राय कळेल. 'छंद व संगीत, छंदोलय व सांगीतिक लय या कल्पनाच मुळीं वेगळ्या' हें मत कां नाकारिलें तें कळेल.

आणि अभिनवगुप्ताला 'गुरुरेव हि कला' या विधानाचा अर्थ विशद करतांनां खटाटोप कां पडला तेंहि उमगेल; व 'कला' शब्दाच्या अर्थाबद्दल गैरसमज का उद्भवले-दृढ झाले तेंहि समजेल. मूळचा भारतीय छंदविचार हा शिक्षाविषयाच्या जोडीनेंच शिकावयाचा असे, व्याकरण व शिक्षा यांचा प्रत्यक्ष मुखावाटें अभ्यासक तोच छंदाभ्यासाचा अधिकारपात्र विद्यार्थी असे. परंतु जेव्हां शिक्षादि विषय जीर्ण म्हणून अभ्यासांतून वगळले गेले तेव्हां तो छंदविचार धूसर वाटूं लागला, कांहीं अंशीं 'चुकीचा' ठरला असें प्रस्तुत लेखकाचें म्हणणें आहे.

हा विचार जर पटला, निदान तात्पुरता तरी गृहीत केला, तर त्यांतून एक अति-अति महत्त्वाचा तर्कनिष्कर्ष प्रस्तुत लेखकाला मांडावयाचा आहे. संगीतशास्त्रद्रष्ट्यां त्याचें महत्त्व एवढें वाटतें कीं त्याच्यासाठीं वेगळा परिच्छेद-वेगळा मथळा अवश्य वाटतो. म्हणून तो विचार नंतर मांडूं. त्याआधीं प्रस्तुत 'ईरानी मिश्रणाचा' मुद्दा हातावेगळा करूं.

आरबी छंदःशास्त्र हें केवळ उच्चारानुगामी आहे, लिपिशीं त्याची सांगड नाहीं. फार्सीमध्यें जेव्हां हें शास्त्र आलें तेव्हां लिपिशीं सांगड आली. (देवनागरीसारख्या लिपिमध्यें त्यामुळें येणारी संदिग्धता, लिपिचिन्हें वाढवून व उच्चारभेद-लघूपाय हे शक्य तोंवर लिपिबद्ध करून, कांहीं प्रमाणांत तरी भरून काढतां येईल. परंतु ईब्री-आरबी-फार्सी-उर्दू लिपींमध्यें असें करण्याला फारसा वांव नाहीं.) म्हणून फार्सी छंदःशास्त्र हें प्रत्यक्षांत उच्चारानुगामी तर 'शास्त्रां'त लेखानुगामी झालें; त्याचा वर्ताव 'मल्फ़ूज़्' शीं संबंधित तर वर्णन 'मक्तूब्' शीं संबंधित आहे.

चरण म्हणजे मिस्रा (मिस्त्रा) हें छंदोरचनेचें एकप्रमाण नाहीं, तर दोन चरणांचें कडवें (बैत्) हें होय. परंतु हिशेब करायाचा तो चरणांतील खंडा (रुक्न्) वरून. या

खंडांचे लघु-गुरु-'गुरुतर' अशा जडणघडणीनें जे वेगवेगळे प्रकार होतात त्यांच्या उच्चारित रूपाचा (अर्कान्‌चा) विचार होतो; परंतु वर्णन फक्त लघुगुरूंच्याच भाषेंत केलें जातें: येथें मतभेद आहे व बहुमत असें कीं 'गुरुतरा'ची वांटणी लघुगुरूंमध्यें करितां येते व करावी ! तें असो. खंडांच्या 'ओळी'ला, क्रमाला "फ़ा'ईल्" म्हणतात. उपरोल्लिखित जे मूळ प्रकार ते नियमबद्ध, "उस्सूली अफ़ा'ईल्"; त्यांत लघूपायांनीं फरक होऊन होणारे ते फ़ुरू 'इ अफ़ा-इल्. या ज्या विकृती त्या 'ज़िहाफ़्' (बहुवचन आज़ाहीफ़्). अर्थात् 'बैति मुज़ाहिफ़्' शुद्ध, 'बैति मुन्ज़हिफ़्' विकृत. परंतु छंदपरत्वें एका ठिकाणीं जें शुद्ध तें इतरत्र विकृत (व याउलट) असेंहि मानलें जातें व त्याप्रमाणें एकाच उस्सूल्चीं संदर्भानुसार दोनदोन नांवें होतात-जसें मक़्बूज़् = मख्बून्, मॅह्ज़ूफ़् = मक़्सूर, इत्यादि. छंद म्हणजे बह्र्, बहुवचन बुहूर्. 'बहरें' नव्हे ! एकच खंड वारंवार आवृत्त होऊन बनणारा छंद तो मुन्फ़रिदॅ किंवा मुफ़्रिदॅ, अथवा बसीतॅ; वेगवेगळ्या जातींच्या खंडांच्या मिश्रणाच्या आवृत्तीनें होणारा तो मुरक्कबॅ. 'शुद्ध' खंडांनीं होणारा छंद तो सालिम्, 'विकृत' खंडांनीं होणारा तो अर्थात्च 'मुज़ाहिफ़्' म्हणजे ग़ैर्सालिम्. छंदांतील लयविश्लेषक ती तक़्ती ('तख्ती'). ग़ैर् चा उच्चार (घ्) ॲर् असा आहे.

बैत् च्या दुसऱ्या चरणाच्या शेंवटचा खंड अथवा वर्णपद ती 'ज़र्ब' हें विशेष लक्षांत घेण्यासारखें आहे ! बैत् चा नियमबद्ध उच्चार तो त्या बैत्चा क़ायदा ! *

यापेक्षां अधिक फार्सीछंदपरिचयाची येथें आवश्यकता नाहीं. परंतु ध्रुपदादि गायन-प्रकारांची जी चर्चा झाली त्या संदर्भांत एवढा खुलासा करावासा वाटतो, तो असा कीं कसीदा ही स्तुतिपर कविता; रेख्ती व ग़ज़ल् हीं मुळांत मधुराभक्तिपर परंतु नंतर पार्थिव जगांतील विषयांचीं प्रेमकवित्वें: रेख्तीमध्यें कवि-गायक हा स्वतःकडे पुरुषत्व व ग़ज़ल्मध्यें स्त्रीत्व घेतो, परंतु काळपरत्वें हा भेदहि गेला—स्त्रीवर्णनहि पुंल्लिंगी रूपें वापरून होऊं लागलें—आणि ग़ज़ल्मध्यें नानाविषयहि आले. या कविता नानाप्रकारांच्या छंदांत असतात म्हणून त्यांचे तालहि वेगवेगळे पण ठराविक असतात. तात्पर्य हें कीं कसीदा-रेख्ती-ग़ज़ल् हे मुळांत काव्यविषयप्रकार, परिणामीं छंदप्रकार म्हणजेच लयबद्धतेचे प्रकार आणि म्हणून तालप्रकार होत. ही 'गायकी' वेगळी यामध्यें वरीलपेक्षां अधिक सिद्धान्तार्थ नाहीं.

आतां हे जे नाना क़ायदे, ते उच्चारित रूपानेंच वर्णिलेले आहेत. त्यासाठीं खंड जे सांगितले ते वस्तुतः 'बोल' अथवा 'बोलमालिका' आहेत. 'अफ़ा'ईल्' करून जीं नाना शब्दोच्चार-रूपें होतात तेच ते खंड, अर्थात् फ़, फॅः, फ़ाऽय्, फ़ईल्, फ़अल्, फॅःलुन्, इत्यादि प्रकारें अर्कान् सांगितलेले आहेत. त्यांपैकीं कांहींची यादी जोशांच्या 'तुलनात्मक छंदोरचनेंत'त व पटवर्धनांच्या

* बैत् ही जडणघडण आहे. तिला अनुसरून कविता केली कीं जें दोन चरणांचें शब्द-युक्त कवितारूप तेंच उर्दू 'शेर,' मूळ उच्चार 'षियूर्'. शेराचा विषय-अर्थभाव हा दोन चरणांत पुरा होतो. (षियूर् म्हणजेच कवितारचना; षायूर् म्हणजे कवि. जो कवि तोच गायक. येथें लेखनाचा संबंध नाहीं). बैत्चा उच्चार उर्दूप्रमाणें बॅत् असा करावा. तूक् म्हणजे भाग. गीतभाग (तूक्) हा दोन चरणांचा बैत् असेल किंवा मोठाहि असेल.

'गज्जलांजलि'च्या प्रस्तावनेंत आढळेल. परंतु त्यांत दोष आहेत. जोशी अर्कान् व बुहूर ('बहरें !') एकच मानतात व त्याचाच 'लयी' असा अर्थ सांगतात तें बरोबर नाहीं, आणि लघुगुरु या दोनच घटकांनीं होणाऱ्या 'अक्षरगणां'नीं अर्कान्चीं रूपें देतात तें पूर्णतया खरें नव्हे. एकेक अर्कान् हें एकेक उच्चारित रूप आहे ! उदाहरणार्थ 'फ़ायलातुन्' हें 'रगणग' अथवा 'गलगग' असेंच नव्हे. गलगग याच्या मात्रा २ + १ + २ + २ = ७ होतात आणि फ़ायलातुन्च्याहि फ़ा २, य १, ला २, तुन् २ अशा होतात, हें खरें; परंतु 'तुन्' हें वर्णपद अतिदीर्घहि होऊं शकतें व त्याच्या मात्रा २ पासून ३ पर्यंत कांहींहि ठेवितां येतात; शिवाय क़ायद्यांमध्यें तुन् नंतर पुढील अर्कानाआधीं कमी अधिक विरामहि ठेवतां येतो. म्हणून एकूण मात्रा ७ पासून ९ पर्यंत कांहींहि होऊं शकतात. म्हणजे छंदोच्चार ग़ैरसालिम् होतो व तसा क्षम्य, मान्य आहे. म्हणून पश्तोचा (ग़ज़लाचा) ठेका जो सात मात्रांचा, "ग़म् नही उसका, जो शोहरत हो गयी" अशा ग़ज़लाला लावून दाखवला, त्याजागीं त्याऐवजीं आठ (किंवा नऊहि) मात्रांचा योग्य असा ठेका लावून तें ग़ज़ल रंजकपणें म्हणतां येईल व म्हणतातहि. परंतु त्यामुळें छंद बदलला असें फार्सीमध्यें मानीत नाहींत.

वर वर्णिलेले संस्कार हिंदवी भाषेनें घेतले.

आतां कल्पना करूं कीं वर सांगितलेली छंदविचारपद्धति अंगवळणीं पडलेल्या कवींच्या कविता, म्हणजेच त्यांचें गायन, हें कमीअधिक प्रमाणांत भारतीय भाषेंत आलें. तर काय होईल ?

भारतीय भाषांतहि प्रत्यक्षांत नादबल–घोष–ऱ्हस्वदीर्घत्वें इत्यादिकांचे नाना सूक्ष्म भेद नाहींत असें कोठें आहे ? परंतु वर्णनपद्धति वेगळी आहे. तेव्हां तें 'नवें' असें कांहीं असणार नाहीं, परंतु कांहीं विशिष्ट उच्चार (ख़, ह़, 'अ इत्यादि) नवे भासतील; परिचित उच्चारांचींहि कांहीं संदर्भांतील लयांगें आपल्या प्रघाताहून वेगळीं केलेलीं जाणवतील; नादबल व घोष यांतील अनेक छोटेमोठे भेद जाणूनबुजून स्पष्ट केलेले वाटतील. आणि म्हणून जुना ठेकाच नवें रूप धारण करून आला असें वाटेल. हा लेखकाचा अंदाज आहे. तो जर ग्राह्य मानला तर पटेल कीं वर्णनपद्धतिचेहि दोन विचारप्रवाह समांतर असे चालतील. एक प्राचीन परंपरेनें आलेला, ज्यांत अणुद्रुतलघुगुरुप्लुत इत्यादि मोजणी मात्रांगांची केली जाते तो. आणि दुसरा, या नव्या पद्धतिचा, जींत एकेका खंडाचा अर्कान् पाळला जातो व वरील अंगांचा 'हिशेब' फारसा वर्गीत नाहींत तो, जिच्यांत क़ायदा आणि ज़र्ब् यांचें महत्त्व वाढतें तो. या परभाषिक संस्कारांच्या दृष्टिनें आपल्या प्राचीन वर्तावाचें वर्णनहि 'नव्या', खंड–कायदा–जरब या अनुरोधानें चाललेल्या, वर्णनपद्धतिनें करितां येईल केलें जाईल. आणि संकरोद्भव अशी एकच पद्धति आली तर तिच्यांत कधीं एका तर कधीं दुसऱ्या अशा वर्णनपद्धतिचा वरचष्मा होईल, परिभाषा मिश्र व कदाचित् विसंगत होईल, आणि लयांगें मोजण्याचे आडाखे लोकप्रसिद्ध असे न रहातां त्यांत कांहीं संदिग्धता, कांहीं दुर्बोधता आहे असें ज्याचा विशेष अभ्यास नाहीं त्याला भासेल.

'ईरानी मिश्रण' तें हें असें असावें असें प्रस्तुत लेखकाला वाटतें. या पुस्तकांत आपली परंपरा व हल्लींचा प्रघात–विचार यांत जेथेंजेथें फरक दाखवून आजकालच्या विचारांतील दोष

दाखवले आहेत, तेथें तेथें वर चर्चिलेल्या मुद्द्यांचा अवलंब करून पुनर्वाचन केलें तर लेखकाचें म्हणणें स्पष्टच नव्हे तर ग्राह्यसें वाटेल, फरक कोठें केव्हां झाला व तो कां हें उमगेल, आणि प्राचीन परंपरेनेंच चालणें इष्ट, मात्र प्राचीन विचारांत नवी भर घातली पाहिजे, हें कळेल. तशी भर घालण्याचा कांहीं प्रयत्न या पुस्तकांत केलाच.

आणि द्राविड पद्धति वेगळी कां भासते तें स्पष्ट होईल. शिवाय तिलवाडा–दीपचंदी–झूमरा–फरोदस्त वगैरेंचे ठेके वर्णितांनां त्या त्या गायनवादनप्रकारांचा जो तर्क सांगितला त्यामागची भूमिका उजळेल. ख्याल, ठुमरी, गझ्ल वगैरे प्रकार 'यावनिक' असें जें चालू मत, त्यांतील सारासारविवेक करतां येईल. ध्रुपदाला तबल्याची साथ खपते पण सारंगीची नव्हे, आणि ख्यालाला पखवाजाची खपते पण बीनाची नव्हे, या आचाराचें मर्म स्पष्ट होईल*. हे मुळांत छंदप्रकार होत असें प्रस्तुत लेखकाचें म्हणणें विशद होईल. आणि तबला अथवा त्याचें जुनें रूप पूर्वी येथें असूनहि तबला हल्लीं म्हणजे ख्यालठुमरी वगैरे शब्द रुळल्यानंतर प्रमुख झाला- त्याआधी गौणच होता– हें कसें, याचा अंदाज लागेल.

वरील प्रकारचें वर्णनविवेचन व त्यावरून काढलेलीं मतें हीं येथें प्रथमच व्यक्त केलीं जात आहेत! म्हणून वाचकांपैकीं बहुसंख्यांनां तीं दुर्बोध, असंगत आणि तर्कटीपणाचीं वाटतील. त्यांनां विनंति अशी कीं वरीलपैकीं एकेका विधानाचा संदर्भ जेथें जेथें आला आहे तो तो पुस्तकांतील भाग पुन्हां पाहून त्या अनुरोधानें प्रत्यक्ष गाऊन वाजवून पहावें व मगच आपला अनुकूलप्रतिकूल ग्रह ठरवावा. हें विवेचन केवळ पुस्तकी विद्येनें केलेलें नाहीं, आधीं करून पाहिलेलें आहे आणि अनेक तर्कपर्यायांचा–स्वतःच्या व इतरांच्याहि–त्याच क्रियाबद्ध पद्धतिनें पडताळा येतो कीं काय याची परीक्षाहि केलेली आहे. प्रचलित कल्पनांनां धक्का देणारें, कित्येक बाबतींत विरोधी, म्हणून लेखकाचें मत अनेकांनां टाकाऊ वाटेल; त्यांनां हात जोडून प्रार्थना कीं 'तूर्त कांहीं वेळ हें मत गृहीत करून लेखक किती वेडा आहे तें तरी पाहूं' अशा वृत्तिनें तरी कांहीं काळ पूर्वग्रहरहित दृष्टि धरून क्रियायुक्त वाचन करून तरी पहावें.

प्रचलित मतांत लयभागविचार नाहीं, 'अमीर खुस्रौनें' कांहीं वाद्यें कांहीं राग कांहीं ताल आणले, असें आहे; पण तो भाग सिद्धांतदृष्ट्या गौण आहे. सिद्धान्तदृष्ट्यां ध्यानांत घेण्या-जोगें असें प्रचलित मतांत केवळ एवढेंच आहे कीं, आपली प्राचीन श्रुतिस्वरग्राममूर्च्छनाव्यवस्था टाकून देऊन 'अमीर खुस्रौनें' ईरानी थाट–मुकाम हे आणले, षड्जपंचम अचल केले; कोणी म्हणतात कीं जो प्राचीन सा त्याला 'नि' केलें, तर कोणी म्हणतात कीं जें प्राचीन 'सारेगम' तें 'पधनीसा' केलें. (मतभेदानुसार 'मपधनि' केलें). यापलीकडे 'ईरानी संगीताच्या मिश्रणा-

---

* हल्लीं कोणालाहि कशालाहि कोणतीहि साथ असते, 'खोट्टं वगाड पण मोट्टं वगाड' एवढेंच मागणें असतें. बालगंधर्वांच्या भजनांनांहि रेडियोनें फिड्ल–क्लॅरिनेट्ची साथ दिली; सिनेमांत व त्याच्यामुळें समाजांत इतरत्रहि अगदीं अंगाई गीतांनांहि सॅक्साफोन-क्लॅरिनेट्-मिनिफ्लूट्-अनेक देशीविदेशी तंतुवाद्यें यांची साथ असते. अशा दिशाहीन, कलाहीन घेडगुजरी अडाणी-पणाशीं या पुस्तकांत कांहींहि कर्तव्य नाहीं.

बद्दल ' मत ऐकूं येत नाहीं. हें स्वरविषयक मत, त्यांतील नाना मतांतरांसकट, जरी क्षणभर ग्रहीत केलें, तरी शेंवटीं निष्पन्न काय होतें याचा विचार कोणी करीत नाहीं. स्वरांची वर्णनव्यवस्था बदलली म्हणजे स्वरांतरेंच बदललीं असें होणारच नाहीं! नामभेद म्हणजे नादभेद नव्हे! कोठें कांहीं सूक्ष्मान्तराचे फरक होतील, परंतु त्यानें कांहीं मोठा ' लोके प्रसिद्धः ' असा वर्तावांत भेद दिसणारच नाहीं! रागनामें बदलतील, ' नवे राग ' येतील, परंतु राग या वस्तुमध्यें फरक होणार नाहीं! इतिहासांतच नव्हे तर शास्त्रमतामध्यें दाखिल करावें असें या ' स्वरसंकरकल्पने' मध्यें कांहींच नाहीं!

दीर्घ ताना, विवादी स्वरांवर क्षणिक खटका, दीर्घ कंप, असे अलंकार कदाचित् नवे येतील आलेहि असतील, कारण ते ईरानी संगीतांत आजहि आढळतात. त्यांनुसार लयांगेंहि पालटतील. लयांगांचा विचार वर झाला. आणि अलंकरण हें गीताचें शरीर नव्हे हें लक्षांत घ्यावें!

संगीतशास्त्रविचाराची सुरुवात लयतालविचारानेंच व्हावी हें लेखकाचें म्हणणें येथें पुन्हां व्यक्त झालें.

अधिक विचार, त्याचप्रमाणें वरील विवेचनांतील अपूर्णतेची पूर्ति, इत्यादि कार्य ' स्वर-रागविचार ' व ' गीतप्रबंधविचार ' या दोन पुस्तकांत मिळून क्रमानेंच करावें लागेल. तूर्त येथेंच हा परिच्छेद हातावेगळा करावा लागत आहे.

ई) संस्कारसंकराचा एक संभाव्य परिणामः एक तर्क

मागील परिच्छेदांत लिहिलें कीं एक अतिमहत्त्वाचा तर्कविचार सांगावयाचा आहे आणि त्यासाठीं वेगळा परिच्छेद करणेंच योग्य. तो लेखकाचा तर्कविचार पुढें दिला आहे.

या विचाराची पायाभरणी पूर्वी कांहीं सूचक वाक्यांत आली ती पुढीलप्रमाणें.

तबला हें वाद्य कांहीं मूळ स्वरूपांत जरी पुरातन असलें तरी आजच्या स्वरूपांतच तें होतें असें नव्हे; उलट तबला हा भारताबाहेरून आला असेंहि नव्हे. अमीर खुस्रोबद्दल संगीत-विषयक निश्चित असें कांहीं नाहीं, आणि ' मुसुलमानांनीं ' संगीत नष्टभ्रष्ट केलें–निदान त्यांत ईरानी(?) मिश्रण केलें हें असिद्ध आहे; तथापि एतद्विषयक कहाण्या इतक्या जुन्या व दृढमूल आहेत कीं त्या अजीबात दुर्लक्षिणें शक्य नाहीं. परभाषिकांचा कांहीं वाणगुण संगीतांत आला असलाच पाहिजे, द्राविडांमध्यें तो कमी (कदाचित् शून्यप्राय) एवढेंच. भाषासंसर्ग जरूर झालेला आहे व तो सिंध–काश्मीर–तराई–बनारस–कोसल–माळवा–राजस्थान या चतुःसीमांत पुष्कळ दिसतो, व जुन्या हैदराबाद संस्थानांतहि तेवढाच किंबहुना वरील चतुःसीमांच्या मध्य-भागाच्या येथील तेवढाहि; महाराष्ट्रांत बराच, गुजरात–बिहार–उडीसामध्यें कांहीं प्रमाणांत, झाला आहे. भाषासंसर्गामध्यें केवळ शब्दांमध्यें भर पडणें किंवा फरक पडणें एवढेंच नसतें, तर वाक्संप्रदाय, वाक्याची मोडणी, व्यंग्यार्थांचे भेद, इत्यादिहि येतात. आणि येथें जो 'हिंदी'–फार्सी संकर विवक्षित आहे त्यांत उच्चारसंप्रदायांचाहि भाग येतो. आज जे ठेके प्रघातांत आहेत ते पूर्वीच्या ग्रंथांत सांपडत नाहींत; आज जे तबलापखवाजांचे बोल आहेत तेहि आढळत नाहींत, आणि

आजची परिभाषाच नव्हे तर मात्रांची मोजणी करण्याची रीति हीहि वेगळी झालीशी दिसते, या सत्य गोष्टी आहेत. या सत्यांचा उलगडा ऐतिहासिक पुराव्यानें करतां येत नाही. कारण तसा पुरावाच मिळत नाहीं; कहाण्यांवर आधारिलेले अंदाज तर्क परीक्षेसमोर टिकत नाहींत. म्हणून तशा कहाण्यांचें बीज जें भाषासंसर्ग, त्याच्या आधारें आजवर फारसा कोणी न केलेला नवा अंदाज लेखक करतो; तो असा कीं फार्सी भाषेच्या संसर्गामुळें ठेके-बोल-खंड व मात्रांची मोजणी-परिभाषा यांत फरक झाला असेल. कारण जेथें हा संसर्ग झाला तेथेंच हा फरक झाला, व द्राविड प्रांतांत जेथें संसर्ग जवळजवळ शून्यप्राय झाला तेथें हा फरक नाहीं. मात्र लक्षांत घ्यावें कीं हा वरवरचा फरक आहे; त्यांत मूळ शास्त्र पालटलें असें नव्हें. संगीतसारासारख्या केवळ पावणेदोनशें वर्षांपूर्वीच्या व 'मुसुलमानी, उत्तरभारतीय' ग्रंथांतहि 'नवे' म्हणजे आजचे ठेके–बोल–परिभाषा–खंड व मात्रांची मोजणी हें नाही याचें कारण असें असूं शकेल कीं संसर्गबाधित परिपाठ हा तेव्हां 'शास्त्रांत' उल्लेखनीय मानीत नसतील. असाच प्रकार त्यावेळीं तबला या वाद्याच्या तत्कालीन स्वरूपाबद्दल असूं शकेल.

या अंदाजाच्या दृष्टिमधून मागील पुस्तकभाग– (पृ. ३३–३४, ४०–४३, ४९–५०, ६३–६६, ८३–८६, ८९–९१, ११९–१२०, १२३–१२६, १३८–१३९, १५३–१५४, १६०–१६२, १६५, १८५–१८६, २०७–२०८, २१४–२१६, २२१–२२५, २२९–२३०, २३७–२४२ २५२–२५६, २५७, २८०–३३५, विशेषतः ३५४–३६१, विशेषतः ४०७–४१२, ४२३–४२४ व ४४२–४४८ हीं पृष्ठें) पुन्हां वाचावीं अशी सूचना आहे. त्यांमध्यें वर सांगितलेल्या संसर्गाबद्दल कांहीं पुरावे-कांहीं विचार आढळतील; आणि जागजागीं लिहिलेलें दिसेल कीं रीतसर परंपरागत तालीम मिळालेल्या बुझुर्गांच्या विचारांत गोंधळ नसतो आणि आपण जी परिभाषा वापरतों तिच्या मर्यादा त्यांनां माहीत असतात, इतकेंच नव्हे तर आपली शास्त्रपरंपरेची जी मुख्य भूमिका ती त्यांनीं अबाधित राखलेली दिसते.

हा अंदाज–विचार लेखक महत्त्वाचा मानतो, म्हणून त्याचें विवरण अवश्य वाटतें. त्या विवरणासाठीं प्रथम कांहीं उत्तरें शोधलीं पाहिजेत. तीं उत्तरें ज्या प्रश्नांचीं ते प्रश्न असे—

१) भाषेंतील अमुक प्रमाण याचें स्पष्टीकरण काय ?
२) उच्चारशिक्षेचें भौतिक गमक कोठवर साह्यकारक होतें ?
३) लयमानाचें प्रमाण गमक, समजा मात्रा अथवा लघु किंवा इतर कांहीं, हें कसें ठरवावें ?

हे प्रश्न ओळीनें विचारासाठीं घेऊं.

१) भाषेंतील उच्चार : 'प्रमाण' भाषा.

भाषेंतील मूलभूत उच्चारघटक ते वर्ण. त्यांचें शरीरांतील उच्चारस्थानांनुसार, आणि कर्णप्रतीतिप्रमाणेंहि– जसें घोषित/अघोषित, मृदु/कठोर, साघात/निराघात इत्यादि—वर्गीकरण जें भारतांत निदान दोन अडीच हजार वर्षांमागें झालें त्यांमध्यें, गेल्या शंभरएक वर्षांत जन्म

घेऊन वृद्धि पावलेल्या आधुनिक विज्ञानशुद्ध उच्चारशास्त्रामुळें कांहीं भर टाकावी लागते आणि कांहीं समजुती (स्वरव्यंजनव्यवस्था इत्यादि) अधिक स्पष्ट कराव्या लागतात हें खरें; परंतु मूलभूत भेद असा कांहीं करावा लागत नाहीं. तथापि या आधुनिक शास्त्रामुळें कांहीं असे विचार हिशेबांत घ्यावे लागतात कीं ज्यांचा अभ्यास पूर्वी भारतांत झालेला नव्हता अथवा जे केवळ स्पर्श करून सोडून दिलेले होते. त्यांपैकीं एक विचार म्हणजे, देशकालसमाजपरिस्थितिपरत्वें प्रत्येक भाषेंत केवळ वाढच नव्हे तर फेरबदलहि सतत होत असतात आणि असे बदल सांचतां सांचतां कित्येक उच्चाररूपें 'मुळा'हून फारच वेगळीं होतात. दुसरा विचार असा कीं, शास्त्रपूत उच्चारविश्लेषण जरी एकचएक करितां आलें तरी वेगवेगळया भाषिक समाजांमध्यें विश्लेषणवर्गीकरणाच्या कल्पना आणि संस्कारोत्पन्न संवयी वेगवेगळ्या असतात. हे संस्कार कित्येकदा इतके भिन्न असतात कीं एका समाजांतील कांहीं रूढ उच्चार दुसऱ्या एका समाजांतील व्यक्तिला विशेष अभ्यासप्रयत्नाविना साध्यच होत नाहीत; इतकेंच नव्हे तर एका समाजाचें 'श्रवण' सुद्धा दुसऱ्या समाजाच्या श्रवणाहून अशा बाबतींत वेगळें असूं शकतें ! तिसरा विचार असा कीं, समाज छोटा व एकसंध असेल तेव्हां त्याची बोली हीच त्या काळांततरी 'प्रमाणभाषा' असूं शकेल, परंतु समाज जेवढा मोठा, बहुजिनसी, फैलावलेला असेल तेवढे त्याचे वेगवेगळे समूह पडतात; या प्रत्येक समूहाचीं उच्चारादि वळणें व शब्दसंग्रह आदि वेगवेगळे असूं शकतात आणि त्यांमध्यें कधीं फारच फरकहि असूं शकतो; व म्हणून सबंध समाजाची प्रमाणभाषा कोणतीहि असो, ती या सुट्या समूहांस कितीहि मान्य असो, प्रत्येक समूहाची बोलीभाषा ही प्रमाणभाषेहून कमीअधिक अंशानें वेगळी होते. हा फरक कधीं एवढा मोठा असतो कीं अमुक एक ही बोलीभाषा कीं एक वेगळीच 'प्रमाण' भाषा हें निश्चित करणें कठिण होतें. म्हणून कीं काय, बोलीभाषांस देशीभाषा असेंहि जुनें नांव आहे. (येथें देश व राष्ट्र या कल्पनांची गल्लत करूं नये ! येथें देश म्हणजे केवळ भूमिभाग.)

· 'प्रमाणभाषा' म्हणजे जी संस्कारशुद्ध, नियमन झालेली, नियम व त्यांचे अपवाद माहीत झाल्यावर कोणासहि आकळितां येणारी, व म्हणून 'शिष्ट'संमत अशी भाषा ती; अशी भाषा दीर्घकाळ कायम राहील अशी अपेक्षा असते. आतां शिष्ट कोण ठरतो, संस्कारशुद्धि व नियमन कोण करतो, वरील अपेक्षेचें काय होतें, त्याचप्रमाणें केवळ स्वयंमन्य 'शिष्टां'चा वरचष्मा, परकीय अथवा स्वकीयहि राजकर्त्यांची स्वतःचीं मतें, इत्यादींमुळेंहि प्रमाणभाषा किंवा भाषाप्रमाण कसें ठरतें कसें पालटतें हाहि एक महत्त्वाचा मुद्दा आहे. पण त्याचा विचार येथें टाळलेलाच बरा. एवढें लिहिलें तर पुरे कीं 'प्रमाणभाषा अमुक' याला समाजव्यापारविचार व भाषाशास्त्र यांव्यतिरिक्त इतरहि कारणें असूं शकतात.

हे आधुनिक शास्त्रशुद्ध पाश्चिमात्य विचार प्रस्तुत संदर्भांत महत्त्वाचे आहेत, आणि त्यांच्या अनुरोधानेंच प्रमाणभाषेंतील उच्चार व देशीभाषांमधील उच्चार यांचें तारतम्य करणारें गमक सांपडूं शकतें. मुख्य निष्कर्ष हा निघतो कीं ज्याअर्थी हा सर्वच व्यवहार कालपरत्वें थोडा बदलत असतो त्याअर्थी देशकालानुसंधान राखूनच उच्चारांचा विवेक करणें अगत्याचें आहे.

२) उच्चारशिक्षा — भौतिक विचार

नादध्वनि हा क्षणकालिक असूं शकतो, अथवा कांहीं काळ टिकणारा असूं शकतो म्हणजे त्याला अनुरणन असूं शकतें. क्षणकालिक उच्चार एकामागून एक असे, मध्यें कांहीं थोडा विराम घेतल्याशिवाय, करतां येत नाहींत; मग तो विराम क्षणिक का असेना. याउलट विरामशून्य अखंड दीर्घ अनुरणनात्मक उच्चार करतां आला तरी त्यांत श्वासमिश्रण, दांत–ओंठ–दांतांमागील हाडांची पट्टी–जिह्वामूल–मध्य–अग्र, तालुमूल–मध्य–अग्र, अडजीभ–पडजीभ, वगैरे शरीरसाधनें मध्येंच वापरतां येत नाहींत; महाप्राण–अल्पप्राण व अनुस्वार–अनुनासिक्य यांतील एकेकच प्रकार अखंड दीर्घोच्चारांत मध्येंच घेतां येतो. म्हणून हा अनुरणनात्मक ध्वनि 'स्वतःच विराजमान्' झालेला मानून त्याला 'स्वर' म्हटलें आहे. (मात्र अ, आ इत्यादि स्वरोच्चारांचीं नानामिश्रणें सहज होतात. तीं स्वररूपच मानलीं जातात व त्यांचें स्थूलतः लिपिकरणहि अॅ, ऑ, (इय़्), (उइ), (एय़्), (ओए), (ॲय़्) अशा कांहीं लेखयुक्तींनीं दाखवितां येईल व येतें. एकाच उंचीवर राहिलेला स्वर तो 'स्वरनाद,' परंतु त्याचें उच्चाररूप स्वरोच्चार असें राहूनहि केवळ त्याची उंची कमीअधिक करतां येते. असें परस्पर उच्चनीचत्व तें त्या एकेका सापेक्ष उंचीवरील सापेक्ष 'स्वरत्व.' अमुक एकाच स्वराचेंहि केवळ बळ मात्र वाढवितां येतें किंवा कमी करतां येतें; बलाचा वाढाव अत्यल्पकाळांत करतां येतो ('आपात') अथवा सावकाश ('आगम'); किंवा स्तब्धतेंतूनच एकाएकीं अतिबलवान् असा नाद उत्पन्न करतां येतो. (हा स्तब्धतेनंतरचा अचानक आपात, तो 'नादस्फोट'). स्वराचें नादबल अत्यल्पकाळांत अचानक बंद करतां येतें ('स्तंभन,' 'नादस्तंभन') किंवा तें हळूंहळूं कमी करतां येतें ('क्षय'). कांहीं विशिष्ट संदर्भांतील नादाची जी धर्मजाति तीच बदलून प्रकारभेद करतां येतो–जसें किरटा, गेंगाणा इत्यादि आवाज. (हा 'नादधर्मभेद'). उच्चारभेद उत्पन्न करण्यांत या सर्व ध्वनिभेदांचा वेळों-वेळीं हातभार लागतो.

हें शरीरानुगामी वर्णन झालें. याचा व्यक्तिनिरपेक्ष अभ्यास भौतिक उपकरणांनीं होऊं शकतो.

भौतिक विश्लेषणासाठीं नादबल, स्वरोच्चता–नीचता आणि नादधर्म हे तीन नादगुण एकमेकांहून स्वतंत्र असे मानले कीं पुरतात. विश्लेषण जें होऊं शकतें तें प्रत्यक्ष श्रवणाचें नव्हे तर नाद उत्पन्न करणाऱ्या पार्थिव वस्तुच्या कंपनाचें; खरें पाहतां (किंवा बहुशः) त्या कंपनामुळें, हवेंतील कणांमध्यें दाब आणि गति यांमध्यें जे स्थलकालानुवर्ती पुढेंपुढें सरकणारे असे फेरफार होतात, त्यांच्या परिणामभूत हालचालींचें. क्षणकालिक 'तुटक' नादांत ही हालचाल व तिचा परिणाम आवर्तनीय नसतो; तर उलट, अखंड दीर्घ एकाच उंचीवरील स्वरनादाशीं संबंधित अशी ही हालचाल व हा परिणाम यांची पुनरावृत्ति होत असते; आणि या दोन अंतिम प्रकारांमध्यें पडणारे असेहि भेद असूं शकतात. हालचालीचा परिणाम जाणणारें–मापणारें साधन हेंहि एक पार्थिव वस्तुच असतें व त्यांत कंपनें होतात तींच खरोखर जाणलीं 'मापलीं' जातात. अर्थात् नाद उत्पन्न करणारी पार्थिव वस्तु व हें 'जाणण्याचें' पार्थिव साधन हीं एकमेकांशीं अत्यंत सहानुभावी असली पाहिजेत, अन्यथा उत्पादक कंपनप्रकार एक व ग्राहकाचें कंपन कांहीं प्रमाणांत

वेगळें असा दोष येतो. (हा दोष कमी होईल अशी ग्राहक साधनें आहेत, परंतु पूर्णपणें निर्दोष असें साधन नाहीं). ज्याला भौतिक विज्ञानपरिभाषेंत शुद्धजातिकंपन म्हणतां येईल तें निसर्गांत सहसा आढळत नाहीं, नैसर्गिक नाद हे बहुधा मिश्रजातिकंपनाचे असतात. भौतिक विश्लेषणानें कोणतेंहि मिश्रजातिकंपन हें अनेक शुद्धजातिकंपनांमुळें बनलेलें मिश्ररूप असें ठरवून त्या मिश्ररूपाचे घटक, जीं अनेक स्वतंत्र शुद्धजातिकंपनें, तीं वेगवेगळीं जाणतां येतात. विश्लेषणामध्यें हें मिळतें कीं त्या प्रत्येक घटककंपनाची स्वतःची अशी कंपद्रुति (दरसेकंदास) किती आहे, त्या प्रत्येक घटकाचा स्वतःचा असा कंपनप्रसर म्हणजे हालचालीचा आवांका किती आहे, आणि प्रत्येक घटककंपन हें इतरांच्या मानानें किती आधीं किंवा उशीरा 'सुरू झालें' असें मानावें–अथवा वेगवेगळ्या घटकांचे स्वतःचे असे कंपनप्रसर त्यांच्या त्यांच्या आवांक्याच्या जास्तींत जास्त 'टोंकाला' पोहोंचतात त्यांमधील वेगवेगळे कालावकाश किती व कोणते आहेत.

वर उल्लेखिलेले कंपनघटक,– त्यांची संख्या (विश्लेषणतत्त्वतः अनंत असली तरी) अमुक संदर्भांत जास्तींत जास्त किती मानावी; त्यांच्या स्वतःच्या अशा कंपद्रुती कोणकोणत्या आहेत; त्यांचे प्रसर प्रत्येकीं किती किती आहेत; आणि या प्रसरांमध्यें आधीं / नंतर असे कालावकाश कोणते व किती आहेत–हें विश्लेषण झालें म्हणजे एका नादाचें भौतिक विश्लेषण झालें. यापलीकडचा भाग कर्णविज्ञानाचा आहे, आणि कानामध्यें काय होतें, कानांनीं विश्लेषण किती व कोठवर होतें याचा जो अभ्यास आजवर झाला आहे त्यांत असें आढळतें कीं कंपद्रुति आणि कंपनप्रसर याबाबतींत कानाच्या ग्रहणमर्यादा या भौतिक साधनांच्या ग्रहणमर्यादांहून फार कमी आहेत. इतकेंच नव्हे तर, भौतिक साधनांमध्यें कंपनाची धर्मजाति व त्याची एकत्रित (सामासिक) मिश्रकंपद्रुति हीं लक्षणें वेगवेगळीं करितां येतात तेवढें काम कानांनीं होत नाहीं. कंपनधर्मजाति बदलली कीं सामासिक मिश्रकंपद्रुति बदलल्याचाहि भास होऊं शकतो. (एका तारेचा जोड दुसऱ्या तारेवर सहज घेतां येतो, परंतु गळ्याशीं तार मिळवणें जरा वेळखाऊ असतें हें सर्वांच्या अनुभवाचेंच आहे).

असें दोन स्वरनादांचें विश्लेषण झालें कीं एका नादाची सामासिक कंपद्रुति दुसऱ्याच्या सापेक्ष अशी किती उच्चनीच आहे हें ठरतें. हें झालें भौतिक मापनः त्याला किमान मर्यादा आहेत त्या अतिसूक्ष्म. परंतु कानांनां मात्र इतकी सूक्ष्मता साध्य नाहीं ! कंपद्रुतिमध्यें जो बदल व्हावयाचा तो अतिसूक्ष्म असल्यास कानांनां जाणवत नाहीं. इतकेंच नव्हे तर मूळच्या आधारस्वरनादाची स्वतःची कंपद्रुति किती आहे यावरहि 'जाणवेल इतपत' फरक कमीतकमी किती असावा हें ठरतें. (अति गाढ खर्जांतील स्वरनादांत सूक्ष्म फरक झाला तर सहसा जाणवत नाहीं, अतितारस्वरांतील सूक्ष्म फरकहि जाणवत नाहीं, हें प्रसिद्धच आहे.) शिवाय, ज्यांनां दुपटीचा स्वर, दीडपटीचा स्वर इत्यादि प्रकारें कान 'ओळखतात,' त्यांची भौतिक कंपद्रुति तंतोतंत दुप्पट, दीडपट इत्यादि असेलच असें नाहीं ! नादांची कंपद्रुति सुमारें २०० हेर्त्स ते सुमारें ५०० हेर्त्स असली तरच हा 'गणिती' हिशेब तंतोतंत जुळतो, त्याच्या अलीकडे–पलीकडे फरक होत जातो. शिवाय, ज्याला 'वेगळें स्वरत्व' असें निश्चित म्हणतां येईल असा स्वरत्वभेद (जसा सा–अतिकोमल रे) हा भौतिक साधनांच्या दृष्टिनें फारफार मोठा असतो. (वेगळ्या स्वरत्वाच्या फरकालाअ भिनव-

गुमानें ‘ध्वनिवैलक्षण्य’ असें नांव दिलें आहे.) आणि या सर्व कर्णप्रतीतिमध्यें नादाच्या धर्म-जातिमुळेंहि कांहीं फेर होऊं शकतो.

याचा अर्थ असा नव्हे कीं कान हे सूक्ष्मग्राहक नाहींत; कान आणि डोळे हीं इंद्रियें इतकीं सूक्ष्मसंवेदक आहेत कीं त्यांजबद्दल विस्मयच वाटावा. परंतु मुद्दा हा कीं भौतिक साधन* त्याहून अधिक सूक्ष्मतेचें आहे, आणि भौतिक साधनाची वेदनक्षमता व कानाची (आणि त्याच्या जोडीनें व मुख्य म्हणजे मेंदूची) संवेदनक्षमता हीं एकप्रमाण, तुल्य अशीं नव्हेत. परंतु दोहों-मधील फरक ठीकठीक कळला कीं भौतिक साधनांनीं केलेली परीक्षा ही कर्णप्रतीतिच्या ‘भाषेंत’ कशीं कोठवर मांडावी हें कळतें व कर्णप्रतीतिहि व्यक्तिनिरपेक्ष अशी जाणतां येते. मात्र कर्णविज्ञान तेवढें प्रगत झालेलें नाहीं आणि या ‘फरका’ चा अभ्यास पूर्ण नाहीं.

हें झालें कंपद्रुतिबद्दल, आणि नादधर्मजाति ही भौतिक विज्ञानदृष्ट्या त्यांतच येऊन गेली. उरला नादबलभेद. त्यांतहि वरीलप्रमाणेंच आढळतें. नादबलभेद मापण्याचें भौतिक गमक म्हणजे कंपनाचा, हवेंतील दाब–गर्तीचा, प्रसर म्हणजे आवांका. नादबलभेद ‘बेल्’ या मापानें मोजतात, परंतु व्यवहारांत बेल्चा दहावा भाग–डेसिबेल्–हाच उपयोगी होतो. हें मापन घातांकश्रेणीनें होतें. जसें २० डेसिबेल् (२ बेल्) म्हणजे शंभरपट नादबल, ३० डेसिबेल् म्हणजे हजारपट, उणे १० डेसिबेल् म्हणजे $\frac{१}{१०}$ नादबल, उणे २० डेसिबेल् म्हणजे $\frac{१}{१००}$ पट नादबल. कानांची नादबलसंवेदना ० डेसिबेल् पासून १००–१२० डेसिबेल् इतकी आहे, म्हणजे ऐकूं येणारा सर्वांत अतिदुर्बल नाद जेवढा असेल त्याच्या १०० ०० ०० ०० ०० ०० पट बलाचा नाद ऐकूं येतो! परंतु भौतिक साधनांचा आवांका याहून मोठा आहे. आणि फार मोठा नाद ऐकतांनां कान त्रासतात थकतात व ऐकणेंच सोडून देतात, तसें भौतिक साधनांचें नाहीं. (अतितार नादानेंहि कानठळ्या बसतात—जरी नादबल वाढलें नाहीं तरी; तसेंच हें आहे). पुन्हां, नादाची धर्मजाति व नादबल यांचे एकमेकांवर परिणाम झालेसें कानांनां कधीं भासूं शकतें; शिवाय नादबल व स्वरोच्चता यांच्या संवेदनाचाहि एकमेकांवर परिणाम होतो. या संकरमर्यादा भौतिक साधनांनां नाहींत.

येथेंहि लिहिलें पाहिजे कीं, कान व भौतिक साधन यांची तुल्यता केव्हां किती व कशीकशी हें पूर्णपणें ठरलें कीं भौतिक साधनांच्या परीक्षेवरून कर्णप्रतीति निश्चित ठरवतां–मापतां येईल. हाहि अभ्यास अजून पूर्ण नाहीं.

---

* केवळ कंपनद्रुतिविश्लेषण करणारें सर्वप्रगत यंत्र म्हणजे फ्रीक्वन्सी ॲनलायझर्. आज अशीं यंत्रें मुंबईंत चार आहेत. त्यांपैकीं दोन जरा अनगड आहेत एवढेंच. फ्रीक्वन्सी ॲनलायझर्पेक्षां अधिक प्रगत यंत्र आहे तें हार्मनिक् ॲनलायझर्, त्यांत घटककंपद्रुतींसहित त्या त्या घटककंपनाचा प्रसराहि मापला जातो. परंतु ‘साउंड् स्पेक्ट्रोग्राफ्’ मुळें हें खटपटीचें यंत्र मागें पडलें. ‘साउंड् स्पेक्ट्रोग्राफ्’ सर्वांत महाग तरी अधिक सोईचा व सूक्ष्म असतो.

उपरोल्लिखित भौतिक साधनें हीं वेगवेगळीं वापरलीं जातात.* आणि जेव्हां एकादा शब्द इत्यादि उच्चारिला जातो तेव्हां नादामागून नाद होत असतात, ती 'प्रवाह' गति या वेगवेगळ्या साधनांत मापली जात नाहीं. ही गति, बल व बलभेद, द्रुतिभेद हें सर्व एकत्र जाणण्यामापण्याचें साधन म्हणजे 'साउंड् स्पेक्ट्रोग्राफ्.' सध्यां मुंबईत अशी दोन यंत्रें आहेत. वरील शेरे या यंत्रांसहि लागूं होतात. शिवाय त्यांत जी गतिची नोंद होते ती फार सूक्ष्मतेची असते. एक कंपद्रुतिमिश्रण व त्याचें बल, व त्यापुढचें कंपद्रुतिमिश्रण व त्याचें बल, हीं १/५०० सेकंद इतक्या कालांतराचीं अलग अशीं त्यांत सहज दिसतात. कानांची एकेका नादाबद्दलची ग्रहणक्षमता वर सांगितलीच, परंतु येथें नादामागून नाद ही जी गति आहे ती कानांनां नेहमींच १/५०० सेकंद इतकी 'नको असते.' उदाहरणार्थ, 'शब्दार्थ' ऐकणें याकडेच चित्त असतें तेव्हां मुख्य शब्दघटकांचीच नोंद कान प्रामुख्यानें करतात. अशा वेळीं स्पेक्ट्रोग्राफ्च्या नोंदीची सूक्ष्मता त्या त्या इष्ट प्रमाणांत दुर्लक्षावी लागते. अशीं अनेक पथ्यें या साधनांच्या वापरांत बाळगावीं लागतात.

याचा एक व्यतिरेकरूप पडताळा घेतां येतो. उपरोक्त साधनांनीं ध्वनींचें भौतिक विश्लेषण केल्यावर, तेते विश्लेषणघटक त्या त्या प्रमाणानें त्या त्या क्रमानें दाखल होऊन त्यांपासून एकेक स्वतंत्र (विश्लेषित) नादध्वनि व परिणामीं संकलित नादध्वनि निर्माण होईल, व अशा ध्वनींची क्रमपरंपरा प्रत्यक्ष कर्णगोचर होईल, असें 'संकलनयंत्र' आहे. (त्याला साउंड् सिन्थसायझर् म्हणतात. तें बनवतांहि येतें) जर ग्रहण–विश्लेषण–विश्लेषित घटकांचें पुनरुत्पादन–संकलन हें ठीकठीक झालें, तर मूळचे बोल वगैरे जसे प्रथम प्रत्यक्ष उच्चारित रूपानें ऐकूं आले तसेच हे संकलित ध्वनींनीं उत्पन्न केलेले 'कृत्रिम' शब्द ऐकूं आले पाहिजेत. परंतु असा अनुभव येतो कीं मूळचा उच्चार व हा कृत्रिम उच्चार हे तंतोतंत एकसे नसतात, पुष्कळच फरक पडतो.

म्हणून आजच्या आघाडीवरच्या वैज्ञानिक संशोधनकार्यांत प्रत्यक्ष उच्चार व त्याचें यंत्रसाधित विश्लेषण–संकलन–पुनरुत्पादन यांचा तुलनात्मक अभ्यास हाच अतिशय महत्त्वाचा मानतात. तसें मानण्याकरण्याला व्यावहारिक गरजेचींहि कारणें आहेत. टेलिफोन् इत्यादि यंत्रणांच्या, भाषण–संगीत यांच्या यथातथ्य संक्रमणांसाठीं वापरांत असलेल्या उपकरणांच्या, रचना परिपूर्ण नाहींत; त्या तशा व्हाव्या यासाठीं वरील संशोधन आवश्यक आहे. त्यामध्यें आयूबीएम् व बेल् टेलिफोन् या अमेरिकन् कंपन्या आघाडीवर आहेत. त्रुटि एवढीच कीं या व्यापारी संस्था असल्यामुळें बरेंच संशोधन त्यांचीं स्वतःचीं वैज्ञानिक नियतकालिकें असूनहि त्यांतहि प्रसिद्ध होत नाहीं व जें होतें तें त्रुटित–खंडित रूपांत व उशीरां होतें. तरीहि सध्यां उपलब्ध झालेल्या अशा एका शोधाचा उल्लेख हवा.

स्पीच् रेकॉग्निशन् म्हणजे भाषित उच्चार अमुकच आहे हें श्रोत्याला कळतें तें कशामुळें व कसें, हा या संशोधनाचा विषय आहे. त्यामध्यें असें आढळलें कीं भाषिताचे शब्द इत्यादि जे घटक, त्यांच्या सुरुवातीच्या भागाकडे श्रोत्याचें सर्वाधिक लक्ष असतें. तो सुरुवातीचा भाग

---

* नादबल मापण्याचें सर्वप्रसिद्ध साधन म्हणजे डेसिबेल् (डीबी) मीटर्. तें अनेक ठिकाणीं आहे.

(जसें 'सुरुवातीचा' या शब्दातील 'सुर्व्') एकदा चित्तांत ग्रहण झाला कीं पुढील भाग नीट श्रवण न होतांच–किंवा न होतांहि–श्रोता आपल्यापरीनें शब्द 'पुरा करतो.' (सुर्व् इतकें ऐकल्या-बरोबर सुरुवात, सुरुवातीला, इत्यादि प्रकारांची पूर्ति त्याच्या मनांत आपल्याआपच तयार होते). अर्थात् अशा कृतिमागें पूर्वसंस्कार व त्यांची स्मृतिजागृति ही असतेच. (उदाहरणार्थ, 'सुर्व्' नें सुरूं होणारा कांहींच शब्द श्रोत्याच्या आधीं कानांवरून गेलेला नसेल, तर तो पूर्ति करूं शकणार नाहीं, शेंवटपर्यंत अवधान देत श्रवण करील. उलट एकाद्या श्रोत्याच्या बुद्धिमध्यें 'सुर्वे,' 'सुर्वंट,' 'सुर्काडी' इत्यादि अनेक शब्दस्मृति जागृत होतील व तो 'र्व्' नंतर कोणता उच्चार होतो याची वाट पहात राहील व अशा प्रकारें टप्प्याटप्प्यानें अंदाज बांधीत राहील.* संस्कार व स्मृति यांचें महत्त्व श्रवणांत अतिशय आहे हें प्रमेय येथें प्रायोगिक विज्ञानानें सिद्ध झालें आहे. इतकें कीं, त्या प्रमेयावर आधारित अशी 'व्होकोडर्' नांवाची यंत्रणा आयुबीएमूनें प्रयोगशाळेंत बनवून तिच्या-वर अभ्यास सुरूं केला आहे. पूर्वसंस्कारांशी तुल्य असें भौतिक उच्चारवस्तूंवर आधारित संख्यात्मक संकेतजाल (व्हॉइस् कोड्) बनवून तें या यंत्रणेंत वापरलें जातें. अशीं संकेतजालें हाच व्होको-डर्चा मानवनिर्मित संस्कारसंग्रह (मेमरी स्टोअर्). या संग्रहांतून व्होकोडर् उचल करतो (मेमरी रिट्रीव्हल्), त्यासाठीं वर उल्लेखिलेलें प्रमेय साहाय्यक ठरतें; तें असें कीं, उच्चारित शब्दादि घटकाचा जो सुरुवातीचा भाग त्याच्या वर्णन–ग्रहणासाठीं अधिक काळ दिला जातो व पुढचा भाग त्वरेनें वर्णिला जातो. (जणूं 'धागेत्रक' या बोलांतील 'धागे' हें चित्ताला सूक्ष्म बारकाव्यांसह कळतें म्हणजे तेथील एकेक क्षणबिंदु महत्त्वाचा असल्यामुळें सावकाशसा भासतो, तर 'त्रक' कडे विशेष लक्ष असण्याची गरज उरली नसल्यामुळें तेवढा भाग जणूं अत्यल्प काळांत होऊन गेलेला असा भासतो. कालमापनाचीं प्रमाणें बदलतात असें मात्र नव्हे ! तर अवधान कमीअधिक होत असतें. अमुक भागाला अधिक काळ देणें हें यंत्रणेच्या सोईसाठीं केलेलें आहे. चित्तबुद्धिला काय कालमान प्रतीत होतें हें अजून माहीत नाहीं कारण हा 'अंतःकरणस्थ काला' चा विषय आहे व त्याच्या अभ्यासाची साधनें अजून नाहींत. 'मानसशास्त्रज्ञां'च्या कल्पनाविलासाला येथें थारा नाहीं !)

संस्कार, मात्रास्पर्श व स्मृति यांजबद्दलहि बरेंच वैज्ञानिक संशोधन झालें आहे. विशे-षतः रशिया, अमेरिकेंतील संयुक्त संस्थानें व कॅनडा येथें. (आपल्याकडे कॅनडांतील डॉ. पेन्फील्ड् यांचेंच नांव अधिक माहीत आहे.) मानवी स्मृति ही संस्कारांमुळें अतिशय वाढते, इतकी कीं कल्पनाही करवत नाहीं. कोणताहि इंद्रियगृहीत विषय मेंदूमध्यें पक्का व सर्वांगांनीं कायमचा ठसलेला असतो, आणि तो जागृत व्हावा असें कांहीं घडलें कीं स्मृति-जागृति अगदीं मुळाबरहुकूम सर्वांगीण होते—इतकी कीं आपण जणूं तो तो विषय पूर्वीप्रमाणेंच प्रत्यक्ष अनुभवीत आहोंत; हें आतां सिद्ध झालें आहे. (प्रयोगामध्यें जागृतिसाठीं वीजधारी अग्र वापरतात, परंतु स्वप्रयत्नानेंहि अशी जागृति करतां येते—मात्र असा स्वप्रयत्न हमखास अचूक गुणकारी ठरावा याचीं पथ्यें व क्रियालक्षणें कोणतीं हें अजून माहीत नाहीं, म्हणून स्वप्रयत्न हें साधन नेहमींच विश्वसनीय ठरत नाहीं). विस्मरण कधींच कशाचेंच नसतें, कांहीं इतर विरोधी

* या मुद्याचा धागा पुढें 'फोर्गेष्टाल्ट्' या कल्पनेमध्यें येईल.

संस्कारांनीं कांहीं स्मृतिविशेष दबलेले असूं शकतात व असतात एवढेंच. परंतु विरोध कशामुळें कसा कोठवर हें कळलें कीं ते विरोधसंस्कार त्यावेळेपुरते तरी दाबून टाकतांहि येतात.

आधुनिक वैज्ञानिक उच्चारशिक्षाशास्त्राच्या भौतिक गमकांचा उपयोग कोठवर होतो याचें उत्तर येथें आलें, आणि त्यामध्यें कोणते विषय किती प्रमाणांत येतात हेंहि दिसलें.

जेथें चित्तबुद्धिव्यापारांचा विषय येतो तेथें अभ्यासाची वैज्ञानिक पद्धति म्हणजे अवलोकन व प्रयोग; ते इतरांवर केलेले; त्यांत ' वर्तन ' कळतें. दुसरी पद्धति म्हणजें स्वतःच अंतर्मुख होऊन स्वतःचें अवलोकन करावयाचें–यांत कांहीं प्रयोगहि साध्य होऊं शकतात. या पद्धतिला ' इण्ट्रॉस्पेक्टिव्ह् ' पद्धति म्हणतात. तीच लोकप्रसिद्ध आहे, परंतु अत्यंत धोक्याची आहे. शास्त्रीय पथ्यें पाळून ही पद्धति वापरणें अतिशय कष्टाचें आहे. परंतु ज्याला ती साध्य होते तो चित्तानुभवाबद्दल निदान आडाखे तरी पुष्कळ व पुष्कळ ग्राह्य असे बांधूं शकतो. पाणिनि हा या बाबतींत फारच उच्चकोटीला पोहोंचलेला असला पाहिजे. आधुनिक पाश्चिमात्यांत पॅजेट् या इंग्रजाचें नांव विशेष उल्लेखिलें जातें.

(जर आपणांस मार्गांतील धोक्यांची कांहीं कल्पना आहे, पद्धतिचीं पथ्यें माहीत आहेत, तर आपणहि आपल्या क्षुद्र भूमिकेवरून कां होईना पण प्रयोगविचार कां करूं नये, असें ठरवून प्रस्तुत लेखकानें फार्सी–उर्दू–' हिंदी '–संस्कृत–मराठी यांमधील उच्चारपद्धतींची तुलना करण्याचा कांहीं प्रयत्न केला; हिंदीमधील खडीबोली–व्रज–अवधी-भोजपुरी-मैथिली–राजस्थानी भेदांकडे तसेंच पाहिलें. त्यांतून जें मिळालेंसें वाटलें त्यावर या ' लयतालविचारां ' तील फार्सी संस्कारसंकराबद्दलचा तर्क आधारिला आहे. तो कल्पनाविलासच आहे असें नव्हे.)

३) लयमानाचें प्रमाणगमक कसें ठरवावें ?

स्वरनाद हा दीर्घ अनुरणनात्मक खरा, तथापि तो क्षणिक असाहि उच्चारितां येतो, आणि तेव्हां त्याला स्वरवर्णमातृका म्हणावें हें उत्तम. दांत–ओंठ इत्यादि वर उल्लेखिलेल्या, आणि कंठकूप–श्वास इत्यादि न उल्लेखिलेल्याहि, शारीरसाधनांशिवाय जे उच्चारितां येत नाहींत ते व्यंजनवर्ण. व्यंजनवर्ण जर अनुरणनात्मक करावयाचा तर त्याच्याशीं एकाद्या स्वराचें मिश्रण करावें लागतें. तें व्यंजनाक्षर. दोन किंवा अधिक स्वर मिश्रित होऊं शकतात तसे दोन किंवा अधिक व्यंजनवर्णहि मिश्रित होऊं शकतात. हे सर्व ते संयुक्तवर्ण; कोणत्याहि एकेरी किंवा संयुक्तवर्णाचा उच्चार क्षणैकाहून दीर्घ झाला तर तें अक्षर. अक्षरापुढें अक्षर, केवळ वर्णापुढें अक्षर, अथवा अक्षरापुढें केवळ वर्ण किंवा मातृका आल्यानें होतें तें वर्णपद अथवा पद. त्यांतील अक्षरें किंवा वर्ण हे संयुक्तहि असूं शकतील. एकाच एकेरी अथवा संयुक्त स्वराचेंहि वर्णपद बनूं शकतें (जसें ॐ, आः इत्यादि), परंतु एकेरी किंवा संयुक्त व्यंजनवर्णानें जें बनतें तो केवळ ' स्फोट, ' त्याला वर्णपद म्हणत नाहींत. (जसें टाळीचा आवाज, घोडा–बैल यांना दिलेला ' क्चॅ् ' अशा कांहीं क्षणिक उच्चाराचा इषारा, इत्यादिः हें नीट लिपिबद्ध करणें जवळजवळ अशक्य आहे). वर्णपदक्रमानें भाषेंतील ' बोल ' होतो. म्हणून व्युत्क्रमानें वर्णपद म्हणजे शब्दावयव. एकाच एकेरी किंवा संयुक्त स्वराचा, अथवा एकाच एकेरी अथवा संयुक्त व्यंजनाक्षराचाहि, ' शब्द '

बनूं शकतो. (जसें ओ, ॐ, हो, क्या). शब्दानें कांहीं वस्तु, पदार्थ, कल्पना इत्यादींचा अथवा त्यांच्या विशेषांचा वगैरे निर्देश व्हावयाचा, यासाठीं ती वस्तु इत्यादि–तिचा द्योतक बोल–त्या बोलाचा अमुक विशिष्ट उच्चार, या तीन गोष्टी एकसाथ कामीं येतात. तत्त्वतः या तिहींचा एकमेकांशीं कांहीं एक संबंध नाहीं; परंतु संकेतानें वस्तु–शब्द–उच्चार यांमध्यें संबंध 'आणला' जातो. हा संदेश श्रोतावक्ता यांमध्यें त्या संदर्भांततरी एकच असावा लागतो. असा जो संकेत–निर्देश तोच त्या बोलाचा त्या भाषेंतील त्या संदर्भांतील अर्थ. म्हणून उच्चारभेदानेंहि अर्थभेद होऊं शकतो. शब्दपरंपरेनें वाक्यभाग व वाक्यभागपरंपरेनें वाक्य बनतें. (अर्थात् एकाक्षरी वाक्यहि असूं शकतें.) वाक्यभाग व वाक्यभागपरंपरा यांनाहि अर्थ असतो तो शब्दक्रम व उच्चारक्रम (म्हणजेच एकूण उच्चार) यांनुसार बदलूं शकतो. या उच्चारामध्यें भेददर्शक जीं लक्षणें तीं पूर्वीं लिहिलींच. नादाचें अखंडत्व–खंडितत्व, नादाचें उच्चनीचत्वप्रमाण, त्याचे स्फोट–आपात–आगम-क्षय–स्तंभन हे बलभेद, नादाचा धर्मजातिभेद, शून्यबल म्हणजे विराम हा भेद, उच्चारांमधील दन्त्योष्ठ्यादि शरीरभेद, व या प्रत्येकाचें सापेक्ष ऱ्हस्वदीर्घत्व, हीं लक्षणें उच्चारभेदांचीं होत. त्या प्रत्येकाचा अर्थभेदनिर्मितीसाठीं कमीअधिक प्रमाणांत उपयोग होतो. आणि यांतहि कधीं संकेत असतात व ते श्रोतावक्ता यांमध्यें मतैक्यानें ठरलेले असावे लागतात; म्हणजे श्रोतावक्ता यांचें संस्कारवळणहि एक असावें लागतें.

गायन हें भाषितच आहे, वादनांतहि वर्णोत्पादन असतें म्हणून तेंहि भाषिताशींच तुल्य होय. हीं भाषितें त्या त्या समाजाच्या तत्कालीन भाषासंप्रदाय–संस्कारांवरच अवलंबून असतात. या भाषाभाषितांची जी उच्चारक्रमपरंपरा, तिच्यांत अमुक उच्चार एक व त्यानंतर अमुक हा दुसरा, हें ठरविण्यावर लयमान अवलंबून असतें. ही कर्णप्रतीति जी व्हावयाची ती श्रोता कितपत सूक्ष्मसंवेदी आहे यावर अवलंबून राहील, आणि संवेदनक्षमता ही अभ्यासानें कांहीं प्रमाणांत वाढवितांहि येते. तरीहि संस्कार, वळण हें मुळाशीं असतेंच.

आपला प्राचीन परंपरेचा मूळ भाषाघटक म्हणजे वर्ण. वर्णपदाचें जें विधान वर केलें त्यानुसार लयमानाचा मूळ घटक अक्षर हा ठरतो; एका उच्चारसुकर सलग ऱ्हस्व अक्षरोच्चाराला जो काळ दिला जातो तो एक लघु, आणि त्याचें (निमेषांमध्यें, सेकंदामध्यें) कालमान निश्चित केलेलें असे तेव्हां ध्रुवमार्गाचा एक लघु ती एक मात्रा म्हणजे अमुक इतका काळ. पुढें (सेकंदामधील) काल-मानाची ही निश्चिति जेव्हां परिपाठांत राहिली नाहीं, तेव्हां मात्रा हाहि एक सोईस्कर असा ऱ्हस्व कालखंड झाला व एक लघु (उच्चार) म्हणजेच एक मात्रा (काल) असें होऊन उच्चारकाल हाच मात्राकाल झाला. आणि अर्धमात्राकालाचा उच्चार तो द्रुत, पावमात्राकालाचा उच्चार तो अणु किंवा विराम, दोन मात्रकालांइतका अखंड उच्चार तो गुरु, इत्यादि व्यवस्था प्राप्त झाली. हें साधारणतः उच्चारानुगामी म्हणजे ज्यांत 'स्वरा 'क्षर हें अनुस्यूतच आहे अशा (क् नव्हे तर क इत्यादि) अक्षरांवर आधारित, म्हणून स्वरांगानें झालें. परंतु जेथें केवळ नादबलभेदच लक्ष्य आहे (जसा स्फोट–आपात–आगम–क्षय–स्तंभन–विराम) त्या उच्चारक्रमांमध्यें मात्रा हें मान ऱ्हस्व होतें, म्हणून या 'तालांग' मानांमध्यें एका लघुला अनेक उच्चारसुकर ऱ्हस्व अक्षरें द्यावीं असें झालें. त्याप्रमाणें ३, ४, ५, ७, ९ ऱ्हस्व अक्षरें देऊन एकेक तालांगलघुमान एकेका

संदर्भांत केलें गेलें, ते अनुक्रमें तिस्र–चतस्र–खंड–मिश्र व संकीर्ण लघु. ही पंचजातिलघुव्यवस्था द्राविडांमध्यें आजहि आहे, परंतु तिच्यांत एक विसंगति आढळते. ती ही कीं, लघु ३, ४, ५, ७, ९ मात्रांचा असला तरी त्याच संदर्भांतील द्रुतमात्र २ मात्रांचाच मानतात, अनुक्रमें १॥, २, २॥, ३॥, ४॥ मात्रांचा नव्हे (व त्याचप्रमाणें अणु वगैरेहि). ही विसंगति रत्नाकरापासून आहे. ती टाळावी म्हणून म्हणा, कीं इतर कांहीं कारणानें म्हणा, द्राविडांव्यतिरिक्त इतर भारतीयांनीं तालांगलघु हा सामान्यतः चार मात्रांचा मानला, त्यांत सामान्यतः चार उच्चारसुकर ऱ्हस्वाक्षरें (स्वरांगलघू) असावींत असें केलें हें आपणांस 'संगीतसारा'मध्यें दिसतें : तेथें तालांगलघु हा कधीं थों असा दीर्घ लिहिला आहे तर कधीं जकिरक, कुंदरिकि असा चार ऱ्हस्वाक्षरांनीं लिहिला आहे. (म्हणजेच थोंचा उच्चार 'थों ऽऽऽ' इतका दीर्घ).

परंतु फार्सीमध्यें लघु–गुरु–गुरुतर ही विभागणी आहे, आणि अक्षराऐवजीं वर्णपद–शब्दावयव हें लयमानाचें लक्ष्य आहे. एक उदाहरण घेऊं: 'कला' शब्द मूळ भारतीय भाषांमध्यें (देशीभाषांतहि) लघु + गुरु असा उच्चारित व वर्णित आहे; तसाच तो फार्सीमध्येंहि श्रोता वर्णित करील. परंतु 'कसब' याचें भारतीय परंपरेनें वर्णन लघुलघुलघु असें आहे कारण हीं वर्णनें, वर्गीकरणें संस्कृतांतील तशींच ठेविलीं गेलीं आहेत (व संस्कृत उच्चारशिक्षा निदान पाणिनिनंतर तरी अगदीं नियमबद्ध आहे–संस्कृत उच्चार क + स + ब असाच आहे); परंतु देशी उच्चार मात्र क + स + ब् असा आहे; लघु + सप्तद्विकला + द्विकला (१ + $\frac{७}{८}$ + $\frac{१}{८}$ मात्रा), एकूण दोन मात्रा. 'स' दीर्घ होऊन कसऽब् असा उच्चार होतो तो १+१$\frac{७}{८}$+$\frac{१}{८}$ = ३ मात्रांचा. फार्सीमध्यें कसब् याचें वर्णन लघु + गुरु होईल तर कसऽब् याचें लघु + गुरुतर असें होईल, कारण 'सब्' हें वर्णपद तेथें अनुलक्षित असतें.

ज्यांनां $\frac{१}{८}$, $\frac{१}{१६}$ येथपर्यंत मात्राभाग मोजण्याची संवय, त्या परंपरागत रीतसर शिक्षितांनां यांत भारतीय परंपरा–परिभाषाच स्पष्ट व तुलनेनें अचूक दिसेल. परंतु ज्यांचा अभ्यास तेवढा नाहीं त्यांनां फार्सी पद्धति अधिक प्रत्ययकारी वाटेल. ज्यांचा अभ्यास तेवढा आहेच आहे, परंतु परिभाषा व शास्त्र अवगत नाहीं, त्यांची मोजणी $\frac{१}{८}$, $\frac{१}{१६}$ मात्राभागांपर्यंत अचूक होईल पण वर्णन मात्र त्यांनां करतां येणार नाहीं, कदाचित् ते फार्सी पद्धतिनें वर्णन करतील.

हे तिन्ही प्रकार आज आपणांस दिसतात ! शास्त्र जाणणारे लोक पहिल्या प्रकारचे. त्यांची संख्या अत्यल्प आहे. तिसऱ्या प्रकारांत बहुसंख्य 'उत्तरभारतीय' ज्येष्ठ श्रेष्ठ संगीतकार–कलावंत येतात तेहि आतां तुरळकच आढळतात हें दुर्दैव ! दुसरा प्रकार मात्र इतर सर्वांचा. आपले हल्लींचे छंदविवेचक त्यांपैकीच आहेत.

यांतच बलभेदाचें तारतम्यहि अधिक भर म्हणून येतें. कसब् याचा उच्चार क'सब् असाहि होतो, हा फार्सी वळणाला जवळ आहे. आणि कस'ऽब् असाहि होतो. पहिल्यामध्यें क वर आघात आहे तर दुसऱ्यांत स दीर्घ असून त्यावर नादबलाचा आगम आहे. कोणत्या उच्चाराचा अवलंब कोठें करावयाचा यावर हें निवडलें जाईल, आणि त्यामध्यें संदर्भ, अर्थभाव व संस्कार हे तिन्ही कामीं येतील. ('धा' वर जोर केव्हां किती द्यावयाचा, 'धीन्' चा हुंकार केव्हां किती

लांबवावयाचा, 'तीन्' चा खुलेपणा टाकून देऊन 'कत्' हा बंद बोल केव्हां घ्यावयाचा, या तालिमीमध्यें हेंच येतें). पूर्वी प्रेमवीर, धर्मवीर असे मराठी बोलपट होते त्यांच्या हिंदी आवृत्तीहि उत्तरभारतांत लोकप्रिय झाल्या, पण मराठी उच्चार प्रे'ऽ+ म + वी' ऽ + र्, ध'ऽ+ र्म + वी' ऽ + र् असे, तर हिंदी उच्चार प्रे'ऽ + म्वी ऽ र्, ध + र'म् + वी ऽ र् असे असत. यांत स्वरांग-तालांग हीं दोन्हीं किती वेगळीं झालीं पहा !

सर्वसाधारणपणें अक्षरोच्चार हें लक्ष्य केल्यामुळें मिळणारीं स्वरांगें, आणि केवळ नाद-बलभेदावर लक्ष दिल्यामुळें मिळणारीं तालांगें, या दोन्ही लयमानकारकांच्या निवडीमध्यें, अंगमानांमध्यें, भाषा-भाषासंस्कार यांचा भाग किती मोठा, हें आतां स्पष्ट होईल; आणि लयमानाचें प्रमाणगमक कसें ठरवावें याबद्दल शास्त्रविहीन विचार किती प्रचलित आहेत, अमुक एकच प्रमाणगमक सर्वांनीं मानलेंच पाहिजे असा कायदा हट्टानें करणें किती अविचाराचें होईल, याचीहि प्रतीति येऊं शकेल.

परंतु तेवढ्यानेंहि उत्तर पुरें होत नाहीं. खंडांकडेहि पहावयास हवें. खंड केव्हां कोठें पडतात, यतिक्षण केव्हां येतो, हें अनेक गुणलक्षणांवरून ठरतें. केवळ 'अखंड' आकारानें सारेगम-मगरेसा अशी तान घेतली तरी चार स्वरांनंतर यतिस्थान भासेल. नानामामा यांत दोन अक्षरांनंतर भासेल, तळमळत धडपडत चाऽललोंऽऽ यांत पांच व दहा अक्षरांनंतर भासेल तर सरपटतवळवळत चाऽललाऽऽ यांत केवळ दहा अक्षरांनंतरहि भासूं शकेल. यांत बलभेद नाहीं असें समजलें आहे. म्हणजे केवळ स्वरत्वभेद, केवळ उच्चारजातिभेद, केवळ लयगतिभेद (म्हणजेच-स्त्रीलिंगी-यति) यांवरूनहि कधींकधीं खंड पडूं शकतात.

अर्थानुसारहि खंड पडतात व उच्चारभेद, खंडभेद व अर्थभेद हे एकसाथहि होतात. उदाहरणार्थ 'ते फार विद्वान् आहेत असें म्हणतात' या 'खंडशून्य' वाक्यामध्यें केवळ माहिती दिली असें मानतां येईल, तर 'ते फार विद्वान् आहेत!-असें म्हणतात' यांत उपहास व्यक्त करतां येईल याबाबतींत एक ग्राम्य उदाहरण फारच प्रत्ययकारी आहे. "। अहो ताई। तुम्ही। तुमचा नवरा। मी। माझी बायको। आपण। चला जाऊं फिरायला।", याचे खंड पहा आणि "। अहो ताई तुम्ही। तुमचा नवरा मी। माझी बायको आपण। चला जाऊं फिरायला।" याचे पहा. अर्थाचा अनर्थ होतो. या दोन्ही उदाहरणांत विराम व स्वरत्वभेद यांचेंहि कार्य दृष्टोत्पत्तिला येईल.

भाषितांतील व म्हणून गायनवादनांतील लयविचारांत हें खंडोत्पादन लक्षांत घेतलें जातें व घेतलें पाहिजे. भाषिताचा वक्ता कोण व त्याच्या त्या संदर्भातील उच्चारसंस्कारसंबयी कोणत्या, श्रोता कोण व त्याच्या श्रवणसंस्कारसंवयी कोणत्या, दोहोंमध्यें एकवाक्यता कितपत आहे, वक्त्याला अभिप्रेत अर्थभाव कोणता व तो श्रोत्याला कितपत कशाप्रकारें कळला आहे, या सर्वांचें तारतम्य करावें लागतें. नाटकांतील भाषणांत, त्यांच्या तालिमींत हें होतें व त्यानुसारच वाक्यलय-शब्दलय-पदलय-अक्षरगत लय ठरविला जातो, त्यानुसारच विराम, स्वरत्वभेद व बलभेद ठरतात, हें सर्वांना माहीतच आहे.

तेव्हां असें दिसतें कीं तत्त्वतः लयसिद्धि होण्यासाठीं मानतां येतील असे ध्वनिचे घटकावयव अनेक प्रकारचे असतात व ते एकसाथच असतात. तेव्हां लयप्रतीति व तिचें कालमान ठरण्यासाठीं 'अक्षर' हें एकमेव साधन म्हणतां येत नाहीं. अक्षर हा सर्वांत लहान घटक त्यांत आहेच आहे. परंतु इतरत्र अनेक 'जागीं', अनेक कालक्षणांवर, लयप्रतीति होतच असते. आपण म्हणजे वक्ता अथवा श्रोता–प्रत्येक वक्ता हा थोड्याफार प्रमाणानें स्वतःच श्रोताहि असतो–कशावर भर देणार आहों हें उद्दिष्ट आधीं ठरवावें लागेल. आणि जें आपलें उद्दिष्ट त्याची निःसंदेह स्पष्टप्रतीति केव्हां सुरू झाली व कोणत्या क्षणीं लय पावली म्हणजे नाहींशी झाली हेंहि नेमकें जाणावें लागेल. उदाहरणार्थ वर लिहिलेंच कीं अक्षराअक्षरामध्यें लय जाणवतो तसा खंडाखंडामध्येंहि जाणवतो; जर अक्षर हें उद्दिष्ट मानलें तर एकेक अक्षर हें स्पष्टप्रतीत असें रहाण्याचा (उत्पत्तिलय यांमधील) स्थितिकाल व अशांचा कालक्रम जाणावा लागेल. जर खंड हें उद्दिष्ट मानलें तर एकेका स्पष्टप्रतीत अशा 'जिह्वेष्टविश्रामा' चा क्षण व त्याच्या मागेंपुढें गेलाआलेला काळ, त्याचप्रमाणें त्या विश्रांतिची कमीअधिक दीर्घता, हेंहि निश्चित जाणावें लागेल. शास्त्रपूत असा एकचएक नियम करावयाचा तर ध्वनिभेदाचा प्रत्येक घटक लक्षांत घ्यावा लागेल, आणि हें महाकर्म होईल. (म्हणूनच लय हा अनुभवानेंच कळतो–प्रवचनानें नव्हे असें म्हणतात.) नियमनासाठीं उद्दिष्टवस्तु एका वेळीं एकच घेणें सोईचें-म्हणूनच स्वरांग व तालांग यांचीं विधानें अलग करण्याचा प्रघात आला–हें खरें; तथापि त्या उद्दिष्टवस्तुच्या सापेक्षतेनें गौण अशा इतर वस्तुहि त्याच वेळीं जाणीवेंत असतात, असूं शकतात, व त्यांच्यामधील त्यांचीं त्यांचींहि लयमानें लक्षांत येतात, येऊं शकतात. उदाहरणार्थ, खंडाखंडामध्यें लयमान मापावयाचें एवढेंच ठरलें तरी प्रत्येक खंडातील शब्द, शब्दावयव, पद, वर्ण, यांमध्येंहि कांहीं प्रमाणबद्धता असली तर तीहि त्याचवेळीं जाणीवेंत येते; ठरविलेल्याहून गौण अशीं लयमानें प्रतीत होतात. यमक, प्रास, इत्यादि शब्दालंकारांनींहि असेंच कार्य घडतें. हें झालें केवळ गद्याचें: गायनवादनांत आणखी कितीतरी घटकलक्षणें असतात. अशी ही 'मिश्रलयप्रतीति' होते. पाण्यावर मोठ्या लाटा व प्रत्येक लाटेवर आरूढ झालेले तरंग असा हा प्रकार म्हणतां येईल. त्यांत परस्पर महत्त्व कशास किती हें संदर्भ, उद्दिष्ट, अभिप्राय व वक्ता–श्रोता यांची क्षमता यांवर अवलंबून राहील.

लयमानाचें प्रमाणगमक कसें ठरतें, याचें उत्तर आतां मिळेल.

फार्सी संस्कारसंकराच्या परिणामाबद्दल लेखकाचा जो तर्क म्हणून म्हटला, तो आतां मांडणें सोंपें होतें. तो मांडण्याचा उत्तम उपाय म्हणजे तालठेक्यांचा अधिक विवेक.

नाट्यशास्त्रम्‌पासून संगीतसारापर्यंतच्या ग्रंथगत तालठेक्यांकडे आपण स्थूलतः नजर टाकली व द्राविड क्रियेकडेहि पाहिलें. एकेका ऱ्हस्व अक्षराची मात्रा एक ही ठरलेली, व त्याहून ऱ्हस्व उच्चारांसाठीं द्रुतादि अंगनामें, हें त्यांत अबाधित राखलेलें आहे. परंतु 'कांहीं प्रचलित ठेके' या भागांत जे एकूण ४३ तालठेके पाहिले त्यांत हें पथ्य सर्वत्रच दिसत नाहीं. अपवादभूत असे ठेके ते पुढीलप्रमाणें.

कहरवा, भजनी धुमाळी, अध्धा, चंग, छपका, तीनतालाचे कांहीं ठेके, तिलवाडा,

पंजाबी ठुमरी, टप्पा, खेमटा, चारतालाचे कांहीं ठेके, सवारीचे कांहीं ठेके, पश्तो, दीपचंदी व द्रुत झूमरा.

यांपैकीं कहरवा, भजनी धुमाळी, चंग, व पश्तो हे 'लोकरचित' ठेके मानलेले आहेत. इतर प्रत्येकाबद्दल कांहीं कहाण्या–दंतकथा इत्यादि आहेत त्या 'मुसुलमान' या शब्दाभोंवतीं फिरतात, आणि कांहींबद्दल तर अमीर खुस्रौचेंच नांव घेतलें जातें. चंग व पश्तो हे परभाषिक संस्कारांचे हें निर्विवाद. कहरवा व धुमाळी, यांजबद्दल तसें नाहीं खरें, परंतु या तीनहि ठेक्यांशीं तुल्य असे तालठेके दुनियाभर आढळतात हें सत्य. या सर्व ठेवयांमध्यें एक गुणलक्षण समान दिसतें, तें म्हणजे अर्धमात्रेची तोड आणि दीडमात्रेच्या बोलाचा जोड. एकेक खंड दाखवला तरी पुरेल.

कहरवा – ॥ धागि । ऽ न्तु). $\frac{१}{२}$ + १ + $\frac{१}{२}$ मात्रा.

भजनी धुमाळी – ॥ धीं ऽ । धिन्ना)(ऽ ता । तीं ऽ). १ + $\frac{१}{२}$ + १ + $\frac{१}{२}$ + १ मात्रा.
अध्धा – ॥ धा धीं । ऽ ता). $\frac{१}{२}$ + १ + $\frac{१}{२}$ मात्रा.

चंग – (ता । तिन् । ऽ धिन् ॥. १ + १$\frac{१}{२}$ + $\frac{१}{२}$ मात्रा.

छपक – ॥ धीं । तधीं । ऽ तिं । नगे). १ + $\frac{१}{२}$ + १ + $\frac{१}{२}$ + $\frac{१}{२}$ + $\frac{१}{२}$ मात्रा.

तिलवाडा – ॥ धा । ऽऽ त्रक । धीं । तधिं). १$\frac{१}{२}$ + $\frac{१}{४}$ + $\frac{१}{४}$ + १ + $\frac{१}{२}$ + $\frac{१}{२}$ मात्रा.

पंजाबी ठुमरी – ॥ धा ऽ । गधी । ऽ ग । धा). १ + $\frac{१}{२}$ + १ + १ मात्रा.

टप्पा – ॥ धीं ऽ । ताधिं । ऽ ता । धीं ऽ). १ + $\frac{१}{२}$ + १ + $\frac{१}{२}$ + १ मात्रा.

चारतालप्रकार – । धा धीं । ऽ ता)(ऽ धा । धिंता ।... $\frac{१}{२}$ + १ + १ + $\frac{१}{२}$ + $\frac{१}{२}$ + $\frac{१}{२}$ मात्रां.
७ ८ ९ १०

सवारीप्रकार – ॥ धीं ऽऽ ना । ऽऽ क्रधिं । ऽ ना ऽ ना ऽ क्र). $\frac{३}{४}$ + $\frac{३}{४}$ + $\frac{१}{४}$ + $\frac{१}{२}$ + $\frac{१}{२}$ + $\frac{१}{४}$ मात्रा.

झूमरा – ॥ धीं । ऽ धा । किटतक). १$\frac{१}{२}$ + $\frac{१}{२}$ + $\frac{१}{४}$ + $\frac{१}{४}$ + $\frac{१}{४}$ + $\frac{१}{४}$ मात्रा. इत्यादि.

हा प्रघात प्राचीन भारतीय परंपरेचा, द्राविडांमधीलहि, नव्हे. भारतीय परंपरेप्रमाणें अशी तोड होत नाहीं; १॥ मात्रांनां ३ म्हणून सर्व पूर्णांक करावे लागतील. मग वर दाखविलेले तुकडे अनुक्रमें असे होतील—

कहरवा – १ + २ + १ मात्रा, भजनी धुमाळी – २ + १ + २ + १ + २ मात्रा, अध्धा – १ + २ + १ मात्रा, चंग – २ + ३ + १ मात्रा, छपका – २ + १ + २ + १ + १ + १ मात्रा, तिलवाडा – ६ + १ + १ + ४ + २ + २ मात्रा, पंजाबी – २ + १ + २ + २ मात्रा, टप्पा – २ + १ + २ + १ + २ मात्रा, चारतालप्रकार ७ ते १० "मात्रा" (!) – १ + २ + २ + १ + १ + १ मात्रा, सवारीप्रकार – ३ + ३ + १ + २ + २ + १ मात्रा, झूमरा – ६ + २ + १ + १ + १ + १ मात्रा.

जेवढ्या मात्राभागाची तोड सांपडली तेवढा पूर्णांक केला. अर्धमात्रा तोड मिळाली तेव्हां दुप्पट करावें लागलें, पाऊण मात्रेच्या तोडीच्या मात्रामानांची चौपट करावी लागली. याचा अर्थ असा नव्हे कीं भारतीय मूळपरंपरेंत अर्धमात्रा वगैरे नाहींत. मात्राभाग १/६४ पर्यंतहि आहेत, म्हणून तर कला–चतुर्भाग–अणु इत्यादि अंगनामें आलीं. परंतु त्या परंपरेमध्यें एका अक्षराचें दीर्घत्व तुकड्यांतुकड्यांनीं मापलें जात नाहीं: दीर्घ म्हणजे दीर्घ–त्याचा अमुक एक पूर्णांकच असावयाचा. ॥ धा । ऽ ऽ त्रक । हें धा ऽ ऽ । त्रक । असेंच मानावयाचें. प्लुत + लघुलघु. अथवा हें ॥ धा । – – । त्रक । असेंहि होऊं शकेल. लघु + दोन अणू (किंवा एक द्रुत) विरामस्थान + अणु अणु; अथवा गुरु + एका लघुचा विराम + द्रुतद्रुत असेंहि मानतां येईल.

ही तोड रंजक खरी, परंतु तिचा धागा जर आपल्या ग्रंथगत व द्राविडांच्या क्रियेच्या परंपरेंत आढळत नाहीं तर तो भाषेंतील उच्चारांशींच जुळवला पाहिजे. तोड येते तेथें खुला बोल येतो हेंहि निरपवाद आढळतें. फार्सी वर्गीकरणांत गुरु – गुरुतर हे दोन गुरुप्रकार येतात, शब्दावयव पाहिले जातात अक्षरें नव्हेत, अर्कान्‌लाच महत्त्व आहे आणि त्यांत जोरभार – खुलेपणा (म्हणजेच शास्त्रदृष्टया आपात – आगम – हुंकारादि स्वरत्वभेद) यांचाच भाग मुख्य असतो, हें येथें आठवतें. हा वर्गीकरणभाग मूळ भारतीय नाही; परंतु उर्दूहिंदीमध्यें आढळतो. म्हणून लेखकाचा अंदाज असा कीं हें परभाषासंसर्गानें आलें असणें संभवनीय आहे.

हल्लींच्या परिभाषेंत वेगळेपणा कोठून आला, मात्रामापनांत वरवर पाहतां विसंगति कां भासते, शास्त्रविचारांत संदिग्धता व गोंधळ कां वाटतो, 'मुसलमानी' वगैरेंबद्दलच्या दंतकथा अजीबात दुर्लक्षिणें ठीक नव्हे व अस्सल तवारीखा तर उपलब्ध नाहींत तर निर्णय काय घ्यावा, इत्यादि शंकासंभ्रमांची सोडवणूक या अंदाजानें व्हावी असें लेखकाला वाटतें.

या अंदाजाच्या विवरणांत संसर्ग व संकर हे शब्दच बहुधा वापरले आहेत, आणि संस्कार असेंहि म्हटलें आहे. शास्त्र–रीति यांचा प्रभाव असा अर्थ टाळण्याचा प्रयत्न त्यांत आहे. मतलब हा कीं, मूळ पाया भारतीय परंपरेचा. देशी भाषा, लोकरचित असे नाना वर्ताव, यांनीं प्रत्यक्ष क्रियेंत कांहीं नावीन्य आलें तरी त्यांचें वर्णन त्या परंपरा–परिभाषा यांच्या गणितबद्ध चौकटींत ठीकठीक होण्याची सोय असे. परंतु परभाषेंतील उच्चारभेददृष्टि, नाना ध्वनिभेदवर्ताव यांचा फक्त वासवाराच लागला, प्रत्यक्ष त्यांचें शास्त्र फारसें कोणी अभ्यासिलें नाहीं. (आणि तें शास्त्र आपल्याइतकें कांटेकोरहि नाहीं.) त्यांतच भर अशी कीं आपली शास्त्रपरिभाषा हीहि अभ्यासांतून जात चालली कारण ती संस्कृतोद्भव आहे. म्हणजे धड हें नाहीं व धड तें नाहीं असें झालें, आणि परिणामीं विचारसंभ्रम, भाषासंभ्रम आला. मात्र व्यावहारिक शिक्षण उत्तम परंपरेचेंच झाल्यामुळें क्रियेचें बाह्यरूप पालटलेंसें दिसलें तरी मुळावर आघात झाला नाहीं. केवळ वर्णन–वर्गीकरण– उपपत्ति हीं स्थूल व संदिग्ध झाली. हें कोणामध्यें आढळतें, तर ज्यांनी परभाषावलंबी वळण, परभाषिकांचे आचार–विचार–धारणा इत्यादि, अधिकतर उचलले– परंतु भारतीय परंपरेचें गायनवादनाचें पारंपारिक वळणमात्र सोडलें नाहीं इतकेंच नव्हे तर तो चरितार्थ व्यवसाय होता तसा चालवलाहि. आणि त्यांची परिभाषा, त्यांची विचारसरणी, हीच आज

द्राविडांव्यतिरिक्त बहुसंख्य श्रोतृसमाज ग्राह्य मानतो. स्वतंत्र परंपरापरिभाषा–विचार करणारे श्रोते थोडे, मूलगामी शंका काढणारे तर अत्यल्प.

स्थलाभावीं, आणि विषयान्तर वाढूं नये म्हणून, हा सामाजिक–भाषिक परिस्थितिचा विचार येथेंच सोडून देऊं. विचाराची पूर्ति वाचक आपल्या स्वतःच्या माहितीच्या आधारें करूं शकतील. शिवाय इतर योजिलेल्या पुस्तकांमध्यें हा विचार वेगवेगळ्या प्रकारें यावयाचाच आहे.— येथें ‘ प्रस्तुतमनुसरामः ’

वर जें दीड वगैरे मात्रांगांच्या तोडीबद्दल विधान केलें तें पूर्वविचारांशीं सुसंगत नाहीं असा आक्षेप येईल. हा आक्षेप असा कीं, जर आपल्या परंपरेप्रमाणें मात्रा पूर्णांशांत मोजणें हें आवश्यक आहे, तर १/२ मात्रा, १/४ मात्रा इत्यादि भाग पूर्वी मानीत नसत असें होईल, व लेखकानेंच लिहिलें आहे कीं १/१६ मात्रेपर्यंत मोजणी होई व त्या त्या अंगांशांनां वेगवेगळीं नांवेंहि आहेत.

या आक्षेपाचें उत्तर ग्रंथांवरून मिळतें. ग्रंथांत दिलेल्या पाटाक्षरक्रमांवरून सरळ दिसतें कीं लघुविराम, द्रुतविराम, लघुद्रुत, गुरुविराम अशा दीर्घतेचे अखंड घुमारेदार बोल पूर्वींच्या तालवादनांत नाहींत व प्रमाणभाषा जी संस्कृत तिच्यांतहि कवितेंत नाहींत. आज समजा। धीं। ऽ धा। किटतककिट। असें रूप असलें तर आपण तें १ + १/२ + १/२, + ६ वेळां १/६, अशा मात्रांचें मानतों. प्राचीन परंपरेनें हें एकतर ६, + ३ + ३, + ६ वेळां १ असें वर्णिलें जाईल, अथवा तें । धीं SSSSSSSS । धा SS । किटतककिट । = ९ + ३ + ६ मात्रांचें म्हटलें जाईल, दुसरा धकार येईपर्यंत पहिलीच मात्रा; धीं हा अर्धवट तोडलेला नाहीं. या दुसऱ्या वर्णनांत समजा ‘ किट ’ हें एक मात्रेएवढें असेल, व ध्रुव मार्गानें चालवयाचें असेल, तर तें वर्णन ४॥ लघू + १॥ लघु + ३ लघू = लघुलघुलघुलघुद्रुत (किंवा गुरुद्रुत) + लघुद्रुत + लघुलघुलघु (किंवा प्लुत) असें करावें लागेल. पहिल्या प्रकाराचें वर्णन ध्रुवमार्गानें लघु + द्रुतद्रुत + ६ वेळां अणु (किंवा विराम) असें होईल. अर्थात् वर्णनदृष्ट्या गगल + लद + प हें ‘ प्राचीन ’ रूप ल + दद + ववववव या ‘ अर्वाचीन ’ रूपाहून वेगळें भासेल ! तालच वेगळा झाला असें होईल ! मात्रामान कोणत्या पाटाक्षरावरून ठरवलें, आणि । धीं ऽ । ऽ असा ‘ तुकडा ’ मानावयाचा कीं नाहीं, यावरून हा भेद उत्पन्न होईल. । धीं ऽ । ऽ असा तुकडा स्पष्ट कर्णग्राह्य व्हावा तर धींऽ व ऽ यांमध्यें कांहीं नादभेद उत्पन्न झाला पाहिजे, जसा हुंकारानें होतो तसा. म्हणजे हें प्रत्यक्ष वादनक्रियेवर अवलंबून राहील. आपण पाहिलेंच कीं तिलवाडा, दीपचंदी, झूमरा, अशा प्रसंगीं आपण ‘ अक्षर ’ या घटकाकडे पहात नाहीं तर अक्षर असो कीं अक्षरक्रम असो, त्यांत जें वर्णपद गोचर होतें त्याकडे लक्ष देतों. वर्णपद–शब्दावयव यांनुसार लयमान ठरवणें आणि दीर्घ व दीर्घतर हे दोन्ही भेद एका गुरुचेच मानणें, हें संस्कृतांत नसून आरबी–फार्सीमध्यें आहे हेंहि आपण पाहिलें.

तेव्हां आक्षेपाचें उत्तर असें झालें कीं मूळ भारतीय परंपरेमध्यें मात्रेचे अंशभाग मोजले जात असत आणि तसे वर्तावहि होत असत हें खरें. परंतु मात्रा केवढी मानली यावरून अमुक एक हा अंश आहे कीं मात्राच आहे, व अंश असल्यास तो नेमका किती मात्राभाग आहे, हें ठरणार. पांच निमेष इतका काळ झाला कीं तेवढ्यांतला उच्चार ही एक मात्रा, ४ निमेष ती ४/५ व ६ निमेष ही १ १/५ मात्रा, असें गणित आहे खरें, परंतु त्यासाठीं आपण केवळ कालावलंबी ठरतों,

नादावलंबी होत नाहीं; आणि नादावलंबनानेंच गीतवाद्यवर्तीव होतो–अक्षरादींचा काळ हा त्यांच्या नादावरून मोजला जातो. आणि तंतोतंत निमेषप्रमाण $\frac{५}{१६}$ निमेषांइतकें पाळलें जात नाहीं म्हणून हा आडाखा स्थूलच राहतो. म्हणून ऱ्हस्वाक्षरकाल हाच एका निमेषाचा करावा, व त्यालाच मात्रा म्हणावें, अथवा निमेषप्रमाणच सोडून द्यावें. तात्पर्य, ऱ्हस्वाक्षर हें ‘लघु’ व त्याचा काळ ही मात्रा. परंतु ऱ्हस्वाक्षराचेहि भागध्वनि होऊं शकतात. जसें । कि ।ती । ऽ। कट् । कट् । यांतील ‘ट्’ व त्यामुळें कट्मधील ‘क’ हि. अशांची सोय मात्राभागप्रमाणांच्या अंगांनीं झालीं. यांत ‘ट्’ हें सर्वांत ऱ्हस्वतम म्हणून त्याचा उच्चारकाल हा एक मात्रेचा मानतां येईल व वरील उच्चार १ + (१ + १) + ($\frac{७}{८}$ + $\frac{१}{८}$) + ($\frac{७}{८}$ + $\frac{१}{८}$) असा न मानतां तो ८ + (८ + ८) + (७ + १) + (७ + १) असाहि मानतां येईल. आणि हेंच तर्कशुद्ध ठरेल. परंतु व्यवहार तसा होणें शक्य नाहीं ! कारण हें सर्व वाक्यांशरूप समोर आलें तेव्हां पश्चाद्बुद्धिनें हा पूर्णांकीं हिशेब केला. ‘किती’ हा ध्वनिक्रम समोर आला तेव्हां पुढें ‘कट्’ मधील ट् इतका ऱ्हस्वध्वनि येणार आहे हें कोठें माहीत होतें ? म्हणून पहिल्यावहिल्या सलग उच्चारांवरूनच, त्यांतील ऱ्हस्वाक्षराला धरूनच, मात्राकाळ ठरवणें साहजिक आहे व पुढें गुरु-प्लुतादि दीर्घें व मात्राभागांचीं ऱ्हस्वरूपें अशी मोजणी अपरिहार्य आहे. पुढें काय येणार याची आधीं कल्पना असेल तरच अपूर्णांक मात्रा अजीबात वर्ज करतां येतील. व्यवहारांत पहिल्या कांहीं उच्चारांवरूनच मात्रा मनांत उभी रहाते व त्या प्रमाणानें पुढची मोजणी होते. ग्रंथगत बांधून टाकलेलें शास्त्र कितीहि अवगत केलें तरी आजन्म त्याप्रमाणें ‘बांधलेले’ उच्चारच कानीं पडतील हें अशक्य आहे, देशीभाषांततर जागजागीं अपवाद आढळतील. प्रथमचा केवढा तुकडा ऐकला कीं मात्रानिश्चय होतो याचें तात्त्विक उत्तर ‘दोन अक्षरें’ असें होईल, पहिल्या अक्षरानें काल-खंडाची जाणीव व दुसऱ्यानें त्याची पूर्णनिश्चिति. परंतु पहिले दोन्ही गुरू असले तर पुढचे अनेक लघू होतील : आसीदशेषनरपतिशिरसमभ्यर्चितशासनः यांत ‘द’ आल्याशिवाय मात्रामान ठरवणें व्याकरणदृष्ट्यां ठीक होणार नाहीं. म्हणजे संस्कार, वळण, दीर्घश्रवण इत्यादिकांचा भाग मात्रानिश्चिति किती चटकन् होते यांमध्यें फारच आहे.* आतां भारतीय परंपरेचें संस्कारवळण असें कीं, त्यांत तालांगलघुची तोड होत नाहीं; यतिभंग कितीहि झाला तरी तालांगलघुच्या अर्धे-मधें यतिभंग होत नाहीं.** परंतु आरबी परंपरेमध्यें, अर्कान् हें लयकारक असतें तेथें, तसा तो होऊं शकतो. । धीं ऽ। ऽ धात्रक। हें त्यांत येऊं शकेल परंतु भारतीय परंपरेंत बोल बदलून हें । धीं ऽ। तधात्रक। असें करावें लागेल. तसें न केल्यास वर्णन । धीं ऽऽऽऽ। धात्रक। असें होईल, ५ + ३ मात्रा. १$\frac{१}{४}$ + $\frac{३}{४}$ मात्रा नव्हे. ‘अग’फिंदौं’ ऽ स्ब’हुंवे ऽ जमींअ’ ऽ स्त् । हमीं’ऽ

---

* साथवाला काय दर्जाचा आहे हें तो कोणाचीहि योग्य ती साथ प्रथमोच्चारा-बरोबर सुरूं करूं शकतो कीं नाहीं यावर आधीं ठरतें, हें प्रसिद्धच आहे.

** पृष्ठ ८४ स्वर जें स्वरांग–तालांग कोष्टक दिलें त्यांत दिसतेंच कीं, ‘एक मात्रा’ हें मान एका लघुएवढेंहि मानण्याचा प्रघात आहे आणि एका विरामाएवढेंहि मानण्याचा प्रघात आहे.

अस्त्, हमीं'ऽ अस्त्, हमीं'ऽ अस्त् ।' (यांत मीमूचा नून् होऊन जमीऽनस्त् हमीऽनस्त् असे उच्चार होतात), हें भारतीय परंपरेचें नव्हे; त्या परंपरेनें हें ।अगर् फिर्दौस्। बर्हुवे । जमीं अस्त् । असें होईल. फिर्दौ ऽ–स्बर् असा तुकडा मानला जाणार नाहीं. अगर्फिर्दौस्बर्हुवेजमीनस्तः हमीनस्त, हमीनस्त, हमीनस्त । याची तुलना अपि स्वर्गो भवेद् भूम्यां; भवेदत्र, भवेदत्र, भवेदत्र । याच्याशीं करून पहावी म्हणजे मुद्दा पटेल.

ख्याल, टप्पा इत्यादींमध्यें हे प्रकार आढळतात. अनेक उत्तम ख्याल असे आहेत कीं ते लिखित शब्दरूपांत वाचले तर त्यांचें लयबद्ध रूपहि उमगत नाहीं, मग ताल तर दूरच.

हा परभाषासंसर्गसंकर झाला, त्यामुळें रंजकता वाढली हें बहुधा मान्य आहे. आणि जें अधिक रंजक तें अधिक लोकप्रिय व्हावें–फक्त ती रंजकता केवळ गणितगम्य नसावी–हें दिसतेंच. तेव्हां रंजकतेचा हा भाग सोंप्या रूपांत लोकरचित प्रकारांतहि आला तर नवल नाहीं. 'सुंदर तें ध्यान उभें विटेवरी' हा भजनाच्या सुरुवातीचा अभंग अनेक तऱ्हांनीं म्हणतात, त्यांतील दरबारी रागामधला वर्तांव पहा —

॥ सुंऽ। ऽद । ऽर । ऽतें)(ध्याऽ। ऽऽ। न। ऽ ॥ उभें । ऽवि। टे ऽ। व ऽ)(ऽऽ। रीऽ। ऽ। – ॥
॥ रेऽ।ऽनि ।साऽ। ऽरे)(ग ऽ। ऽऽ। रे। सा ॥ नि सा। ऽरे ।सा नि। ध ऽ)(निऽ। पऽ। ऽ। – ॥
अर्थात् यामध्यें जो चतस्र ठेका लागेल तोहि असाच 'आडलयानें' जाणारा असा भासेल.

'कांहीं प्रचलित ठेके' या भागामध्यें 'तीर्थ विठ्ठल' या चरणाची विविध तालरूपें दाखविलीं त्याहून हें उदाहरण भिन्न आहे. तेथें तोड नव्हती, ताल मात्र तिस्र, चतस्र, मिश्र, खंड असे करून दाखवले होते. येथें जागजागीं तोड आहे पण ताल मात्र चतस्रजातिचा आहे.

(तरीहि येथें छंद वेगळा झाला असें म्हणतां येईल. अशीं असंख्य उदाहरणें आहेत. अभंग-ओंवी यांसारख्या प्राकृत देशी छंदांचें एकचएक रूप व्यवहारांत नाहीं. त्यांत अनेक ताल व छंदप्रकार होऊं शकतात व त्यां कोणाहि मध्यें भाषेची ओढाताण होत नाहीं, उच्चार मान्य लघूपायांनुसारच असतात. पटवर्धनकाळापासून अशी टूम निघाली आहे कीं ओंवी–अभंग इत्यादि छंद एकेकाच प्रकारावे : चतस्र अथवा तिस्र यांपैकीं एकेकच. आणि त्यांचें उच्चारण कसें, तर प्रत्येक अक्षर समान दीर्घतेचें म्हणत. हें अगदीं चूक आहे. दीर्घत्वें नानाप्रमाणांचीं होतात, आणि एकीकडे दीर्घोच्चार झालेला असला तर दुसरीकडे ऱ्हस्वतर झालेला असतो. एकेक अक्षर दीर्घ करूनच म्हणणें या पाद्री गुलेलू भाषिताला 'छांदस' म्हणूं लागले आहेत. कारण काय तर म्हणे वैदिक छंदांतहि असें एकेक अक्षर दीर्घ म्हणावयाचें असतें. हें तर अगदींच अज्ञानाचें आहे. वैदिक छंद तसे नाहींतच. आणि 'विलंबितलय' हेंहि कांहींच नाहीं काय ?)

अशा अनेक दाखल्यांवरून लेखकानें आपला तर्क लिहिला कीं ख्यालगीतें वगैरे हीं मुळांत नाना विविध छंदरूपें असावींत; व त्यांत देशीभाषा, परभाषासंसर्ग, वगैरेंचा पुष्कळ हात असावा.

येथील छंद हा शब्दच मुळीं कित्येकांनां चुकीचा वाटेल. "मात्रांवरून मोजणी केली कीं तें मात्रावृत्त (जाति), व केवळ अक्षरांच्या संख्येवरून मोजणी केली कीं तें अक्षरवृत्त (वृत्त);

या दोहोंमध्यें उच्चारित न्हस्वदीर्घें म्हणजे लघुगुरु हे घटक; कधीं असत्प्राय (घसरडा) उच्चार होतो त्याचा हिशेब नको आणि कधीं कांहीं काळ नाद लांबवावा लागतो (प्लुति!) अथवा विराम घ्यावा लागतो (क्रूस); अशा 'स्वाभाविक म्हणणी' नें उच्चारित रूप ठरतें;" इत्यादि सिद्धांतांवर आजचें छंदविवेचन आधारलेलें आहे. छंदोलय व गीतलय वेगळे आणि ताल हा लयाहून वेगळा, हेंहि त्यांत ग्रहीत आहे. तेव्हां प्रस्तुत लेखक वडाची साल पिंपळाला लावूं पहातो, केवळ तालावरून छंदाचा विचार करतो, असा आक्षेप येईल.

छंद म्हणजे काय? ज्यानें आल्हाद होतो तो छंद ही एक व्याख्या, येथें आल्हादकारक जो वस्तुविशेष तो उच्चारित ध्वनि व त्याची कर्णप्रतीति. अथवा ज्या वस्तुविशेषावर (येथें उच्चारित ध्वनिवर) कालनियमनाचें आच्छादन असतें तो छंद ही दुसरी व्याख्या. हें नीट लक्षांत घेतलें कीं छंद, गीत, लय, ताल या सर्वांची परमार्थतः एकता स्पष्टच होते. अक्षरवृत्तें ही अखेरीला मात्रावृत्तेंच ठरतात हें पूर्वी सांगितलेंच. आणि आतां हेंहि दिसलें असेल कीं केवळ लघुगुरु हे दोनच घटक घेऊन, असत्प्राय उच्चाराचा कालभाग शून्य मानून, 'प्लुति' ही १ किंवा २ च मात्रांची समजून, आणि 'क्रूस' चें विश्लेषण सोडून देऊन, छंदाभ्यास होणें शक्यच नाहीं. छंदाभ्यास होईल तो मात्रांच्या नीट मोजणीमुळेंच. केवळ आधीं घट्ट धरून ठेवलेल्या पूर्वकल्पनांमुळें नाहीं आणि प्रत्यक्ष भाषिताचें अवलोकन टाळून तर नाहींच. भाषिताचें अवलोकन छंदविवेचक सूक्ष्मतेनें करीत नाहींत हें त्यांच्या 'ग्रांथिक ओंवी' व 'शिथिल रचना' या शब्दानें दिसतें; "जी नीट (?) म्हणतां येत नाहीं ती ग्रांथिक ओंवी, ती पाठ्य किंवा गेय नव्हे; जी रचना लघुगुरुंच्या पोलादी चौकटींत बसत नाहीं ती शिथिल,"— या विचारपद्धतिचें खंडन पूर्वी केलेंच.

परंतु याचा अर्थ असा नाहीं कीं छंदविवेचकांनां हा विषय कळत नाहीं. त्यांचे हातच बांधले गेले आहेत, त्याला त्यांचा इलाज नाहीं. प्राचीन काळापासून छंदग्रंथांत फक्त लघुगुरुंवर सर्व छाननी करण्यांत येत आहे. 'एक फूट' व 'एक यार्ड' या दोनच काठ्यांनीं खोलीची, टेबलाची, कागदाची, पोस्टाच्या तिकिटाची व साऱ्या घराची लांबी मोजावी तसें हें झालें आहे! आणि हाच प्रकार सर्व देशांत आहे. म्हणून प्राकृत छंदःशास्त्र नव्यानें मांडावयाचें तर लयतालविचाराच्या, लयांगमापनाच्या आधारावर आणि प्रत्यक्ष देशोंदेशीं उच्चार काय कसे आहेत त्याच्या विश्लेषणानुसार अभ्यास केला पाहिजे. हे तिन्ही विषय–छंद, शिक्षा व लयताल-एकच आहेत!

उ) प्रमाणबद्धतेच्या कल्पनांची परीक्षा

साध्या रोजव्यवहारांतल्या गद्य संभाषणापासून 'उच्च शास्त्रीय' (?) संगीतापर्यंत एकच एक भाषितोच्चारक्रमाची अखंड श्रेणी आहे, आणि तिच्यांत 'केवळ' गद्य, नाटकी भाषण–संभाषण, चूर्णपद, "पाठ्य" (?) छंद, पद्य, गेयपद्य, गीतगान, 'सुगमशास्त्रीय' (?) संगीत, हे नाना प्रकार आहेत व 'जप' हेंहि त्यांतच बसतें; व या नानाप्रकारांमध्यें एक कोठें संपला व दुसरा कोठें सुरू झाला हें त्या श्रेणीत कांटेकोर मर्यादा घालून सांगतां येत नाहीं— हें विधान पूर्वी केलेंच. हे नाना भेद लयांगांच्या प्रमाणबद्धतेमुळें उत्पन्न होतात हेंहि सांगितलें. लयांगांत स्वरांग व तालांग हें अभेद्य द्वंद्वविशेषरूपानें असतें (आणि टाळी गौण) हेंहि पुन्हां-

पुन्हां दाखवून दिलें. "सुरांत लय व लयांत–तालांत सूर असतोच व असलाच पाहिजे" अशा अर्थाचीं विधानें, दोहे व गीतचरणहि सर्वश्रुतच असतात. निव्वळ वाद्यवादनहि त्यांत येतें, कारण केवळ अँऽऽ अशा एकोच्चाराच्या उच्चनीचत्वाचें वादन आढळत नाहीं व केलें तर तसें रंजक होत नाहीं म्हणजेच त्याला छंदरूप, गीतरूप, संगीतरूप येत नाहीं: नादबलभेद–विराम आदि वैविध्यें त्यांत असावीं लागतात, म्हणजेच त्यांत भाषितोच्चाराचें अनुकरण असतें. केवळ टक्टक्टक करून जें करतालादिकांचें वादन होतें तें, अथवा सुमारें ४०–४५ वर्षांपूर्वी फ्रेड् ॲस्टेअर् —जिंजर् रॉजर्स् या दुकलीनें सिनेमाद्वारां टॅप् डान्स् नांवाचा जो नृत्यप्रकार आपल्याकडे लोकप्रिय केला त्यांतील फक्त नादक्रम, हें 'विनोदकारण,' क्रीडायुक्त म्हणून रंजक खरें, परंतु त्याचा परिणाम चिरकालिक नव्हे, द्रुतलय असल्याशिवाय व लयांगभेद सतत सम–विषम असे करीत राहिल्याशिवाय त्याला रंजकताहि विशेष नाहीं. आणि मुख्य म्हणजे 'टक्' हाहि आवाज, टक्–टटक्–टक्टक्–टक्कटक् अशा प्रकारें करीत गेलें कीं तेंहि भाषिताचेंच अनुकरण झालें असें म्हणणें चुकीचें नव्हे. भाषिताला अर्थ असावाच असा उच्चारशिक्षा–छंद–गान यांचा हटाग्रह नाहीं. दिड्दिड्दाडा, तोंतननन, किटतकगदिगनधा ऽ ऽ ऽ, 'ठाठं ठठंठं ठठठं ठठं ठः ।' हे सर्व भाषित प्रकारच आहेत; पहिले दोन गायनांत, पहिले तीन वाद्यवादनांत, व चौथा छंदांत ग्रथित आहे याचा अर्थ, अर्थशून्य रचना अधिक ग्राह्य असा मात्र नव्हे, कारण या उदाहरणांत जे उच्चार ते मूलतः त्या त्या भाषेंतील शब्दध्वनींच्या संस्कारवळणाचेच आहेत. 'ठाठं' हा उच्चार जगांतील सर्व देशांतील लोकांनां सरावाशिवाय येणार नाहीं.

रोजव्यवहारातील 'केवळ' गद्य ते शिष्ट नागर संगीत* या श्रेणीमध्यें नाना प्रकार दिसतात त्यांमध्यें लयाची प्रमाणबद्धता हें प्रमुख भेदकारण असतें. उच्चारांत लय दिसतो तो नादध्वनिभेदामुळें. नादध्वनींमध्यें भेद उत्पन्न करणारीं ध्वनिलक्षणें पूर्वी सांगितलींच. केवळ स्वरत्वभेद व केवळ नादबलभेद (व त्यांतच विराम हा एक भेद) या त्यांच्या दोन मुख्य जाती. केवळ स्वरत्वभेदावर लक्ष दिल्यास चिकित्सा होईल ती केवळ स्वरगत लयाची, केवळ नादबल-भेदावर लक्ष दिल्यास केवळ तालगत लयाची. नादबलभेदाचे अनेक प्रकार आहेत; त्यांत सर्वांनां सर्वाधिक स्पष्टपणें व त्वरित प्रतीति येते ती आपात, स्तंभन व विराम यांची. केवळ आपात स्तंभन व विराम हेंच उत्पन्न करावयाचें तर तुटक ध्वनीच उत्पन्न करावे लागतात. म्हणून ताल-चिकित्सा ही तुटक आवाजांची चिकित्सा असें व्यवहारांत मानलें गेलें व टाळीचें महत्त्व वाढलें. परंतु त्यानें तालगत लयचिकित्सा पुरी काय, अर्धवटहि होत नाहीं; कारण त्यांत आगम–क्षय इत्यादि नादबलभेद दुर्लक्षिले जातात, व वस्तुतः सर्वच नादबलभेद उच्चारांत येतात—वर्ज्य असा एकहि नाहीं. आणि केवळ आपात, केवळ स्तंभन व केवळ विराम हे सोडल्यास इतर नादबलभेदांत अनुरणनात्मकता म्हणजे स्वरगुण हा असतोच. म्हणून स्वरलयचिकित्सा ही पूर्ण काललय-चिकित्सेंतून टाळतां येत नाहीं. अर्थात् केवळ स्वरांग व केवळ तालांग हें फक्त एका टोंकाला

---

* म्हणजे 'शास्त्रीय' (!) संगीत. इंग्रजींतील 'हायब्राव्' शब्दावरून कोणी 'उच्चभ्रू' शब्द पाडला आहे व तो चलनांत आणला आहे. 'हायब्राव्' मध्यें एक व्यंग्यार्थहि आहे, तो व्यक्त करण्यासाठीं आपलें दांभिक हें विशेषण प्राचीनच आहे.

गेलेलें विश्लेषणसाधन होय. प्रतीति नेहमीं त्यांच्या एकजीव मिश्रणाचीच येते, व लयप्रतीति ही अशी मिश्रच असते.

तेव्हां आपण अवधान केव्हां कशावर देतों–देण्याचा निश्चय करतों–यावर लयप्रतीति, लयमाननिश्चिति ठरणार. या 'लक्ष देण्याचा' विचार पुढें करूं. सध्यां मुद्दा एवढाच कीं अशा मिश्रप्रतीतिमुळें एक 'मुख्य' लय व एक अथवा अनेक 'गौण' लय असा प्रत्यय कानांनां येऊं शकतो. ज्याचें अवधान–अभ्यास–संस्कार आदि अधिक त्याला हा प्रत्यय अधिकत्वानें व अधिक स्पष्टपणें येईल; व अवधान आणि अभ्यास, त्याचप्रमाणें संस्कारक्षमता, हीं अभ्यासानें वाढवितांहि येतात.

लयप्रतीतिमध्यें जो नादगुण तो अनेकशः ठरेल, व तें आपण कशावर ध्यान देतों त्यावर अवलंबेल. उदाहरणार्थ अमुक एका स्वरनादाच्या (समजा त्याला 'सा' म्हटलें) अपेक्षेनें साडेतीन स्वरान्तरें उच्चीचा दुसरा एक स्वरनाद (म्हणजे त्याला 'प' म्हणावे लागेल) हें आपलें लक्ष्य असलें तर हा उच्चताभेद केव्हां केव्हां येतो तें आपण पाहूं. 'ठाठं ठठंठं' वगैरेमध्यें 'ठं' केव्हां केव्हां येतो तें पाहूं. 'वंशीं नादनटी, तिला कटितटीं खोंवूनि पोटींपटीं' यांत 'ट' काराकडे, 'काका, काका अशा सुहाकांनीं' यांत 'का' कडे, आपलें लक्ष जाईल. असे अनेक दाखले देतां येतील. परंतु त्यांमध्यें एकच एक अबाधितता सहसा आढळत नाहीं. उदाहरणार्थ, 'एक तुतारी मज द्या आणुनि' यांत तकाराची पुनरावृत्ति आहे ती गौण मानली जाते; "नियमन मनुजासाठीं, मानव नसे नियमनासाठीं, जाणा" यांत नकाराची पुनरावृत्ति आहे ती गौण नव्हे परंतु मुख्य लक्ष्यहि होत नाहीं. साकल्यानें पहातां दिसतें कीं लक्ष्य कोणतेंहि असो, एक असो वा अनेकांचें मिश्रण असो, त्यामधील क्रमाच्या कालमानानें जी प्रतीति होते ती मात्र सतत कायम रहाते, या कालमानप्रतीतिचें जें लयमान तेंच केवळ सिद्धांतमूलक म्हणून घेतां येतें. या लयमानाचें–म्हणजे लक्षणेनें लयाचें—जें मात्रा किंवा लघु हें एकमानप्रमाण, त्याची चिकित्सा वर केलीच.

'केवळ' सामान्य गद्यांत स्वरत्वभेद–बलभेद होतच असतात. उच्चार सुरूं करावयाचा तोच जोरदार; अथवा हळुवार उच्चार सुरूं झाल्यावर पुढें नादबल वाढणें; इत्यादि समविषम ग्रहभेदहि असतात. उच्चारक्रमांत जागजागीं थांबण्याच्या जागा म्हणजे यतिनामक जिह्वेष्टविश्रामस्थानेंहि असतात. उच्चार जलद नंतर सावकाश, सावकाश नंतर जलद अशा 'यती' हि होत असतात. उच्चारनादाची उत्पत्ति–स्थिति–लय हें तर मुळांतच आहे म्हणून तेवढ्याच फक्त अर्थानें जागजागीं लयक्षण, लयस्थानें तर असतातच. परंतु या कशांतहि केवळ गद्याचें अमुक एक प्रमाण मानून त्याच्या आधारानें–अनुषंगानें मागोवा घेतां येत नाहीं. (अर्थ हा एकच उद्दिष्ट असतो). अमुक एक लयमान असें मिळत नाहीं या अर्थानें 'केवळ' गद्य हें लयबद्ध मानतां येत नाहीं. 'जाहीर भाषणां'त कोणाचें कधीं तें आढळतें, परंतु आढळल्यावर लवकरच हातांतून सुटतें. नाटकी संभाषणें [उदाहरणार्थ, 'राजांचें नांव, भोळा भाव सिद्धीस जाव !'– 'देवास पाव !'(राजसंन्यास); 'भूभार हलका केला.'– 'भूभार जड केला !'(स्वयंवर); 'रेवती !' 'प्रियकर प्राणपति !' (संशयकल्लोल.] अथवा नाटकी भाषणें यांत तें अधिक

प्रत्ययकारी, अधिक टिकाऊ होतें. याहून जें अधिक टिकाऊ स्पष्ट प्रतीतिचें त्याला 'चूर्णपद' असें नांव आहे. या चूर्णपदांतच स्वरत्वभेद अधिक झाला व त्या भेदांतहि 'अमुक एक' अशी स्वरलयमानप्रतीति झाली कीं त्यांनांच प्रकारपरत्वें चूर्णिका, सवाई, कटाव, वगैरे नांवें देतात. 'ग्रांथिक ओंवी,' 'पाठ्य छंद,' 'शिथिल रचनेचे छंद' वगैरे त्यांतच येतात, हे चूर्णपद-प्रकारच आहेत ! हरिदास-कीर्तनकार वगैरे मंडळी जें 'सुरांत' बोलतात तें चूर्णपदच होय ! आणि हे छंदप्रकारच म्हटलें पाहिजेत, कारण त्यानें आह्लाद होवो न होवो, उच्चारद्वारां आह्लाद व्हावा यासाठींच वक्त्याची ती तशी योजना असते व त्यासाठींच कांहीं लयमाननियमनाचें आच्छादन वक्त्यानें आपल्या उच्चारांवर घातलेलें असतें. कमी-अधिक एवढाच फरक.

चूर्णपदांत लयमाननियमन जेवढें अधिक तेवढें तें लयबद्ध असें म्हटलें जातें. त्यांत लयांग, कलाविधि, कांहीं प्रस्तारभेद हे तालघटक अधिक येतात, आणि यति (पुं). यति (स्त्री.), ग्रह, हें तर आधीं असतातच. चूर्णपदाचें गानहि होऊं शकतें !

प्रस्तुत लेखकानें आपल्या अनुभवावरून एक आडाखा बसवला आहे. स्वरत्वभेद कमींतकमी परंतु आवश्यक असा कितपत झाला कीं जें गद्य तें गीताकडे, जें पाठ्य तें गेयाकडे, झकूं लागलें असें म्हणावें ? असा प्रश्न स्वतःस विचारून लेखकानें अंदाज बांधला आहे कीं, अमुक एक स्वरनाद मुख्य कल्पिल्यावर त्याच्या वर किंवा खालीं कमींतकमी दीड त्वरांतर इतक्या उच्चनीचतेचा दुसरा साधारण जवळचा नाद असला (जसें सा-कोमल ग अथवा सा-मंद्रतीव्र ध), आणि शिवाय उलट खालीं किंवा वर कमींतकमी अर्धस्वरांतर इतक्या नीचोच्चतेचा नाद साधारण जवळ असला (जसें सा-मंद्रतीव्र नि किंवा सा-कोमल रे), तर तें $\frac{१}{२} + १\frac{१}{२}$ किंवा $१\frac{१}{२} + १$ असें तीन नादांमधील स्वरान्तररूप हें जरी गीत-गेय या सदरांत निश्चित असें कोणी घातलें नाहीं तरी तें गद्य या सदराबाहेरच मानलें जाईल.-येथें हे तीन नाद एकापुढें एक असावयाची गरज नाहीं, ते स्पष्टतेनें साधारण जवळचे, इतर नादांच्या मानानें कांहीं दीर्घ असे असले म्हणजे पुरतें.

म्हणून चूर्णपदांचे नाना प्रकार हेहि गेय होऊं शकतात व कधीं होतातहि. यजुस्-ऋचा-पठण गायनासमान होतें तें असेंच.

चूर्णपदाच्याच एका प्रकाराला कोणी गाथा म्हणतात. परंतु मुळाचा विचार केल्यावर लेखकाला असें वाटतें कीं ज्या ज्या छंदांचें 'शास्त्रनियमन' त्या त्या काळीं त्या त्या छंदोविदांनीं केलें नाहीं (कारण ते छंद त्याकाळीं नवे, देशी असे असतील) ते ते केवळ बांधून (बासनांत) ठेवलेले याअर्थी 'गाथा' हें स्थूल वर्गीकरण असावें; म्हणजे गाथा ही एक कंठाळ आहे. कारण पूर्वी ज्या कांहीं प्रकारांनां गाथा म्हटलें जाई त्यांचें कालान्तरानें कांहीं नियमनहि केलेलें आढळतें. बासनांतील वस्तु उचलून तपासून नीट वर्गीकृत केली गेली असें झालें. (गाथा V ¯ ग्रथित).

गायत्रीनामक 'मंत्र,' ॐ नमो भगवते वासुदेवाय, श्रीराम जयराम जयजयराम इत्यादि 'मंत्र,' हेहि चूर्णच. परंतु 'राम,' सोऽहं' हे चूर्ण असले तरी त्यांमध्यें एक विशेष आहे. त्यांतील उच्चार हे अल्प कालावधिनें पुन्हांपुन्हां तेच तेच तसेच्या तसेच होतात. अवधान

प्रत्येक अक्षराकडे देणें नको कारण अक्षरेंच थोडीं. म्हणून कीं काय, हे 'जप.' मात्र गायत्री वगैरेंचें तें 'पुरश्चरण'. राम् हें गेय होत नाहीं परंतु राम्राम्राम्राम् राम्राम्राम्राम् हें गेय होऊं शकतें.

चूर्णपदांतील यतिनामक विरामस्थानें नियमित कालानें आलीं कीं तें 'पद्य' बनूं लागतें, त्याला गीतरूपहि अधिक येऊं शकतें. अतिस्पष्ट असें विरामस्थान नेमक्या कालावधिनें वारंवार येऊं लागलें कीं त्यामुळें होणाऱ्या एकेका पदक्रमाला–शब्दक्रमाला 'चरण' म्हणतां येतें. या विश्रामस्थानाव्यतिरिक्त इतर (गौण) विरामस्थानें त्या त्या चरणांत येतील तेते तेथील यतिभाग. चरणांतील यतींमुळें होणारे खंडहि प्रत्येक चरणांत समान असतील तर तें सर्व मिळून 'वृत्त'. (चरणांतर्गत यति एकच असावा, चरणान्तर्गत यति एकच असावी, किंवा चरणान्तर्गत खंड समानच असावे, असें अवश्य नाहीं.) एकामागून एक चरण समान आहेत कीं एकाआड एक कीं आणखी कांहीं, यावरून वृत्त सम अथवा विषम असें मानतात. चरणान्तीं साम्यावस्था अति-स्पष्ट असें म्हणतां येईल, परंतु यमक आवश्यक असें नव्हे. यमकामुळें चरणसाम्य आणि साम्यावस्था हीं सुबोध होतात एवढेंच. सर्व चरण सारखेच दीर्घ असलेच पाहिजेत असें नव्हे. तसे असलेल्या वृत्तांचें नियमनवर्णन ग्रंथांत बाहुल्यानें आढळतें इतकेंच. अक्षरावरून लयमान ठरविलें कीं तें (अक्षर) वृत्त, मात्रांवरून ठरविलें कीं जाति किंवा मात्रावृत्त, अशी परिपाठी आहे खरी, परंतु सर्व वृत्तें हीं शेवटीं मात्रावृत्तेंच ठरतात हें पूर्वी लिहिलेंच. ही परिपाठी संस्कृत भाषेचे प्रमाण उच्चार, लघुगुरूंचें ठराविक ऱ्हस्वदीर्घत्व, पाळलें तरच ठीकठाक होईल, अन्यथा–देशी भाषांत—नाहींच.

तर अशा प्रकारें छंदांत आवर्तन व (तिस्रचतस्रादि) जाति हे तालघटक कमीअधिक प्रमाणांत दाखल होतात; काल, क्रिया (उच्चार), अंगें, ग्रह, कला (विधि), (द्रुतादि) लय यति, प्रस्तारभेद हे नऊ तालप्राण व आवर्तन अशा दहा घटकांनीं युक्त अशी चरणपरंपरा बनते, एकेक उच्चारित चरण हा एकेक ठेका होतो आणि एकेक चरणरूप हें तो तो ताल. यांत 'मार्ग' नाहीं कारण देशीभाषांतील वाक्यें–शब्द–पदें हीं अबाधितपणें मार्गावलंबी राहूं शकत नाहींत. "ठो'ऽठो'ऽआ'णिक" येथपर्यंत चित्रमार्ग राहिला, परंतु त्यापुढचे "फा'ऽडफा'ऽडक'रिती'ऽ" हे शब्द चित्रमार्गोच्चाराचे नव्हेत कारण त्यांतील बलागमवर्णी तीनतीन लघूंच्या अवकाशानें आले दोनदोन लघूंच्या (किंवा एकेका गुरुच्या) नव्हेः अशींच उदाहरणें आढळतील; मार्गानुसारी उच्चारांचीं उदाहरणें अति विरल.

भारतीय परंपरेप्रमाणें अक्षर हें लयमानप्रमाण. फार्सी–आरबी परंपरेप्रमाणें वर्णपद हें प्रमाण, त्यांत वर्णपदाची अंतर्गत लघुगुरुचिकित्सा ही नंतर स्वतंत्रपणें व्हावयाची व लयानुभव वर्ण-पदांनुसार घ्यावयाचा. खंड हें एकमान घेतल्यास खंडान्तर्गत मात्रा व जाति यांची चिकित्सा नंतर व्हावयास हवी. तसें विचारधोरण पटवर्धनांनीं घालून दिलें. यांत अमुकच बरोबर असें नाहीं. एकाच वेळीं मुख्य व गौण अशा उभय लयांची प्रतीति येते हें कळलें कीं विषयांत वादाचें कारज नाहीं. (लाटेवर आरूढ झालेल्या तरंगांचा दृष्टांत पूर्वी दिलाच.) मात्र आपलें छंदःशास्त्र,

तालशास्त्र, उच्चारशिक्षा, हें अक्षरकालप्रमाण मानणारें आहे व त्याप्रमाणें जें आढळतें तें तेवढ्या कांटेकोरपणें इतर तऱ्हांनीं अजून कोणी सांगितलेलें नाहीं. म्हणून कोणी नवा पाणिनि, नवा पिंगल उत्पन्न होईपर्यंत आपलें परंपरागत लयतालशास्त्र हेंच, नव्या शोधांनुसार कांहीं फेर करून वाढाव करून, प्रमाणग्राह्य मानणें अधिक योग्य व उपयुक्त आहे.

या सर्व विचारांत लयमान, मात्रा यांचें 'नियमन' म्हटलें. तिस्त्रचतस्त्रादि जाति, यति वगैरे, या नियमनानुसारच होतात. हें नियमन म्हणजे काय ?

नियमिततेचा एक प्रकार म्हणजे सर्वत्र समानता. एक, एक, अशा मात्राकालांमध्यें प्रत्येकीं एक, एक (अथवा दोन, दोन...इत्यादि) उच्चारभेद–स्वरत्वभेद, बलभेद–व्हावयाचे. हें मार्गानुसारी. तें प्रत्यक्षांत देशीभाषांत नाहीं. आणि तें रंजकहि नाहीं असें ठरतें. त्यांत पुन्हां ऱ्हस्व कालान्तरानें तेच ते उच्चार होत राहिले तर त्यानें चित्तलय होऊं लागण्याचा संभव असतो आणि जपादिकांचा तोच उद्देश आहे. म्हणून अतिशय समकाल उच्चार रंजकतेसाठीं वर्ज्य.* अतिशय विषमकालिक 'केवळ' गद्य– उच्चारहि केवळ नाददृष्ट्या रंजकतेसाठीं वर्ज्य. यांच्यामध्यें पडणारे, समानतेमध्यें वैचित्र्यवैविध्य दाखविणारे, विषमकालिक उच्चारहि रंजक होतात म्हणजे छंदरूप घेऊं शकतात. परंतु चूर्णपदाच्या गद्यप्राय अवस्थेकडून गीतगानाच्या अवस्थेकडे जावयाचें तर त्या वैचित्र्यवैविध्यांतहि कांहीं नियमन, कांहीं प्रमाणबद्धता साधावी लागते.

ही प्रमाणबद्धता 'मात्रा' नामक संख्यात्मक मापानें मोजतां येते म्हणून तिचें संख्यात्मक वर्णनहि स्पष्ट, सूत्रमय असें होऊं शकतें व तसें 'विष्कंभक' या भागांत दाखविलेंच. तेथें असेंहि लिहिलें कीं रंजकतेचें (म्हणजे रंजकतेच्या प्रमाणबद्धता या आवश्यक लक्षणाचें) अधिक तर्कयुक्त वर्णन इतर मार्गांनीं करतां येईलसें वाटत नाहीं. ज्यांनां गणितांतील अंकोपपत्ति, श्रेणींची उपपत्ति (थियरी ऑफ् नम्बर्स्, थियरी ऑफ् सीक्वेन्सिस्–सीरीज़्) वगैरे विषय माहीत आहेत त्यांनां हें पटेल. परंतु इतरांनां तें एकांगी, हेकटपणाचें वाटेल. म्हणून प्रमाणबद्धता व रंजकता यांचा कांहीं अन्य विचार साधावयास हवा.

ऊ) प्रमाणबद्धता व रंजकता

या विषयाबद्दल फार सावध–साशंक राहिलें पाहिजे, कारण त्यांत 'सौंदर्य,' 'मानस' इत्यादि 'शास्त्रां'तील भाकड कल्पनाविलास व शब्दभारुड फार घुसलेलें आहे. प्रमाणबद्धता व रंजकता यांजबद्दल प्रायोगिक शास्त्रपूत विचार जे ग्राह्य आहेत, ज्यांमधील निष्कर्षांवर एर्गोनॉमिक्स्, ह्यूमन् इंजिनियरिंग्, इण्डस्ट्रियल् डिझाइन् या तांत्रिक क्रियाशास्त्रविद्या आधारिलेल्या आहेत–फळें देत आहेत, तेवढेच फक्त येथें पाहूं. आणि तेंहि त्रोटकपणेंच, कारण हा या पुस्तकाचा मुख्य विषय नाहीं.

---

* आपल्या छंदविवेचकांनीं 'छांदस' म्हणणी म्हणून जी टूम काढली ती भाषेची बुद्ध्या खेंचताण करून 'एक–एक' अशा दीर्घ अक्षरोच्चारक्रमाची म्हणजे गुरुप्रमाण ध्रुवमार्गाची बहुतांशीं कृत्रिम 'म्हणणी.' 'छंदोमुक्ति' म्हणून त्यानंतर जी रचनेची नवी टूम उपटली तिच्यांत हेंच आहे, हलीं नवे नवे छंद म्हणून जी कविता म्हटली जाते ती बहुधा चूर्णपदगाथा होय.

संगीतविषयक भारतीय ग्रंथांत रंजक, मधुर, सुश्राव्य, हृद्य असे शब्द आढळतात. इतरत्र संदर्भविषयपरत्वें मोहक, रमणीय, कान्त, आकर्षक, सौष्ठवयुक्त इत्यादि शब्द वापरलेले दिसतात. कोणत्या इन्द्रियावाटें चित्तबोध मिळाला या अनुरोधानें शब्द निवडला जातो, व तो बोध किती कसा मिळाला यापरत्वें निवडलेल्या शब्दांतून एक उचलला जातो. चित्ताचें अवधान ओढलें जाणें, तें अवधान त्या बाह्य विषयाकडे जखडलेलें रहाणें, त्या बाह्यविषयाचा प्रत्यय बुद्धि व मन यांजकडे पोहोंचणें, बुद्धिमनांकडून स्मृतिसंग्रहांतील कांहीं स्मृति जागृत केल्या जाणें व त्यांचा प्रत्ययबोधहि त्याच वेळीं मनांत उभा रहाणें व कधीं कांहीं तुलना होणें, कांहीं तर्क-कांहीं पूर्वबोधपरिष्करण यांशिवाय इतर (बहुतांशीं सध्यां अज्ञात अथवा नीट माहीत न झालेले असे) अन्तःकरणव्यापार होणें, वगैरे क्रिया इन्द्रियद्वारां विषयग्रहणांत होत असतात. या चित्तबुद्धि-व्यापारामध्यें क्रीडात्मकतेचा जेवढा भाग, म्हणजे बुद्धिक्लेश कमी परंतु शून्य नव्हेत आणि चित्तव्यापार अत्यंत एकाग्रता मागणारे नव्हेत असा जेवढा भाग, तेवढा मनाला अनुकूलभाव होतो म्हणजे तेवढें सुख होतें. हाच रंजकताऽनुभव, आणि त्या संदर्भात त्या व्यक्तिला त्यावेळीं तो विषय रंजक. हा लेखकाचा विचार पूर्वी लिहिलाच. तो भारतीय परंपरागत विचारांचा आधार घेऊन, व प्रचलित वैज्ञानिक पाश्चिमात्य विचारांशीं सुसंगत असा, आहे असें लेखकाला वाटतें.

हृद्यता, रंजकता इत्यादि गुणधर्म बाह्य वस्तूंतहि नव्हेत अथवा चित्तबुद्धिमनांतहि नव्हेत, तर ते उभयतांच्या संयोगामुळें (मात्रास्पर्शामुळें) झालेलें 'निर्माण' असतें. अर्थात् व्यक्तिप्रकृति-प्रवृत्तिपरत्वें यांमध्यें कांहीं डावें-उजवें असणार. कोणाला काय किती रंजक वाटतें व तें किती तीव्रतेनें वाटतें यांत न्यूनाधिक्य होणारच. या विषयांत 'बहुमत' हें निर्णयकारी म्हणतां येईल असें नाहीं. शिवाय कोणाचे पूर्वसंस्कार फार सुप्त तर कोणाचे स्मृतिजागृतिव्यापार अधिक प्रबल, असे अनेक भेद असू शकतात कोणी केवळ विषयाच्या पार्थिव प्रतीतिवरच केंद्रित होईल तर कोणी बुद्धिद्वारां विषयाचा अर्थसंदर्भ पाहण्यांत गर्क असेल. अशा विषयांचा अभ्यास संख्याशास्त्र-पद्धतिनें (स्टॅटिस्टिकली) होतो परंतु या विषयांत ती पद्धति शास्त्रशुद्ध अशी वापरली गेली कीं नाहीं हें ठरणें कठिण; कारण एक विषयभाग, एक विषयभाग असे सुटे करणें (आय्सोलेटिंग द क्वेश्चन्) फार अवघड. परंतु कांहीं गृहीतांवर बुद्ध्या आधारिलेल्या रचना हृद्य, रंजक, सुखदायक होतात असे प्रयोग झालेले आहेत व त्यांत चांगलें फळ मिळालें आहे. (विमानाच्या शिल्पांत जन्म घालवलेल्या एका जगद्विख्यात् इंजिनियरचें म्हणणें आहे कीं विमानाचा नमुना कसा दिसतो-'चांगला' कीं कसा-यावरून विमान कसें उडेल हें मी सांगू शकतों; जें विमान उत्तम उडतें तें दिसावयाला 'चांगलेंच असतें;' आणि हें त्याचें म्हणणें अनुभवाला उतरलेलें आहे.

हृद्य, मधुर, मोहक, रमणीय इत्यादि वाटणाऱ्या ज्या बाह्य वस्तु, त्यांमध्यें पुढील लक्षणें असतात असें मानलें आहे.

(१) एकजिनसीपणा, एकमेळ. (हार्मनी. परंतु संगीतांतील हार्मनी ती वेगळी, तेथें तो शब्द पारिभाषिक-यौगिक-आहे व त्याचा संबंध एककालिक स्वरलयान्तरांशीं आहे). रंजक वस्तुचे जे घटकभाग ते परस्परांशीं अशा संबंधांचे व प्रमाणांचे असतात कीं त्यांत जरा कांहीं कमी

अथवा अधिक झालें कीं रंजकता-हृद्यता तेवढ्या मानानें बिघडते. म्हणून रचना रंजक व्हावी यासाठीं एकूण वस्तुचा 'एकजिनस' कसा काय योजिलेला आहे याचें अनुसंधान असावें.

[टीका. — हें संदिग्ध आहे. स्पष्ट परिभाषा-व्याख्या होत नाहीं. स्पष्टता आहे ती केवळ संख्यात्मक आहे, गुणात्मक नाहीं. पण उद्दिष्ट गुणात्मक आहे, संख्यात्मक नाहीं. पुन्हां अमुक एक हा वस्तुघटक कीं वस्तुघटकाचा भाग अथवा एकाहून अधिक वस्तुघटकांचें मिश्रण, हें नेमकें निश्चित ठरेलच असें नाहीं; मात्राविचारांत आपणांला हें दिसलेंच.]

(२) व्यवस्थानियमनासहित वैविध्य. (ऑर्डर् वुइथ् व्हरायटी). त्या त्या घटकांच्या परस्परन्यासामध्यें कांहीं योजना, व्यवस्था यांचे नियमन असतें. परस्परसंबंधांमध्यें कांहीं नियमित रीतिपद्धति असते.

यांतच अंतर्भूत होणारीं गुणलक्षणें म्हणजे घटकांची समप्रमाणसंगति (सिमेट्री), घटकांचा परस्परांशीं तुल्यभाव (बॅलन्स्), त्या तुल्यभावांतच मधूनमधून वैलक्षण्य-व्यतिरेक-व्यत्यय (कॉण्ट्रास्ट्), घटकांची प्रतीति एक एक अशी सुटीसुटी न होतां अखंडितपणें होण्याचा धर्म (काण्टिन्युइटी), इत्यादि होत.

एकीकडे व्यवस्थानियमन व दुसरीकडे वैविध्य अशीं हीं परस्परविरोधी लक्षणें आहेत; त्या विरोधामधून 'सुवर्णमध्य' साधला गेला कीं अतिक्रम टळतो आणि रंजकता वाढते.

[टीका — हेंहि संदिग्धच आहे. वरील टीकेचा भाग येथेंहि लागू होतो. शिवाय या लक्षणांची परस्परचिकित्सा करणारांमध्यें मतभेदहि पुष्कळ आहेत].

वर जीं अंतर्भूत गुणलक्षणें सांगितलीं त्यांमध्यें प्रत्येकीं कांहीं तारतम्यविवेक असतो, व तो ती वस्तु, तिचें उद्दिष्टप्रयोजन, तिचें उद्दिष्ट कार्य हें काय कसें यावरून (फंक्शन्) केला जातो. म्हणून वस्तुकार्यप्रयोजन हें रंजक वस्तुचें तिसरें लक्षण.

(३) वस्तुकार्यप्रयोजन. (फंक्शन्). निर्हेतुक, निष्प्रयोजित, निष्कार्य अशी वस्तु असते काय व असल्यास ती रंजक- हृद्य होते काय याबद्दल प्रयोग झाले नाहींत. (कल्पनाविलास भरपूर आहे तो आपणांस वर्ज्य). वस्तुचें जें कार्यप्रयोजन असेल तें साधलें पाहिजे. म्हणून वस्तुची रचना घाट, मांड,* जो काय असेल तो त्या त्या कार्यप्रयोजनाला अनुसरून, त्याशीं सुसंगत, त्याला साहाय्यक असा असतो ज्या वस्तूंमध्यें 'व्यावहारिक उपयुक्तता' हा हेतु नाहीं (उदाहरणार्थ "कलावस्तू") त्यांमध्यें निर्मात्यानें स्वतः कांहीं कार्यहेतुप्रयोजन ठरवलेलें असतें (असें म्हणतात), व त्या अनुरोधानें त्याची ती तशी निर्मिति असते, (असें मानतात). जर पाहणारा-ऐकणारा इत्यादि त्या वस्तुची प्रतीति घेणारा हा, तें कार्यहेतुप्रयोजन जाणूं शकला तर त्याला ती वस्तु रंजक वाटो न वाटो, निदान त्याचे चित्तबुद्धिव्यापार हे निर्मात्याच्या चित्तबुद्धिव्यापारांशी

* "आकृतिबंध!" अथवा आराखडा. पण घाट-मांड हे प्रत्यक्ष. आराखडा फक्त आधीं योजलेला.

विसंवादी–विरोधी असे पूर्वदूषित होणार तरी नाहींत. म्हणजेच, निर्मात्याशीं तात्पुरता तरी सहानुभव (सिम्पथी) असावा, मग तो मुद्दाम आणलेला कां नसो.

[टीका :– निर्हेतुक निर्मिति, सहानुभव या कल्पना आल्या कीं आपण खोल पाण्यांत चाललों; हा सर्वच विषय अनभ्यस्त आहे व त्यांत शब्द–पांडित्य, कल्पनाभारुड हेंच फारफार अधिक आहे].

(४) अन्तर्भूत गुणलक्षणांचा जो तारतम्यविवेक म्हटला त्यांतील मुख्य भाग पुढीलप्रमाणें.

घटकांची समप्रमाणसंगति (सिमेट्री) हें लक्षणच हटानें घट्ट धरून बसलें आणि तसें करतांनां जर वस्तुच्या कार्यहेतुप्रयोजनाला (फंक्शन्) बाध आला, तर असा अत्याचार रंजक होत नाहीं.

घटकांचा परस्परतुल्यभाव (बॅलन्स्) मात्र अवश्य असतोच.

[टीका :– परस्पर तुल्यभाव म्हणजे नेमकें काय व तो कसा ठरवावयाचा ? तो कमी अधिक किती झाला कीं रंजकता अमुक इतकी कमी झाली ? हें सर्व संदिग्ध व नानामतांनीं बुजबुजलेलें आहे].

वैलक्षण्य–व्यतिरेक–व्यत्यय हे शब्द इंग्रजी ‘ कॉण्ट्रास्ट् ’ पेक्षां अधिक अर्थवाही व स्पष्ट आहेत ! ‘ कॉण्ट्रास्ट् ’ म्हणजे ‘ स्पष्टपणें ’ वेगवेगळया अशा (दोन ?) वस्तुघटकांमधील परस्पर-तुल्यभाव असें म्हणतात. अशा या ‘ कॉण्ट्रास्ट् ’ मुळें इंद्रियें आकर्षिलीं जातात व चित्त अवधान देऊं लागतें. परंतु ‘ कॉण्ट्रास्ट् ’ अतिशय झाला कीं निर्मितिमध्यें दंभ प्रतीत होतो, अतिशोभेच्या हव्यासाचा परिणाम उलट होऊन श्रोता–प्रेक्षक वगैरेंच्या चित्तव्यापारांत संभ्रम व अस्ताव्यस्तपणा येतो, व रंजकता जाते.

घटकांची अखंडप्रतीति होणें (कण्टिन्युइटी) हें व्यवस्थानियमनावर अवलंबून आहे. परंतु याबद्दल अमुक एक असा सिद्धान्त नाहीं.

(५) रंजक वस्तुचें आणखी एक लक्षण म्हणजे स्पष्टप्रतीति (सिम्प्लिसिटी). ही सोंपे-पणामुळें येते म्हणतात. प्रथम एक प्रतीति येते, मग तिच्यांतील घटकांचे बारकावे दिसूं लागतात. त्यांत कांहीं मुख्य व कांहीं गौण असतात. गौणांनांच प्राधान्य आलें तर स्पष्टप्रतीतिला बाध येऊन रंजकता कमी होते. निर्मात्याचें उद्दिष्टकार्यप्रयोजन हें त्याला स्वतःला जेवढें स्पष्ट व एकजिनस-रूपानें अवगत असेल तितकें हें रंजकत्वलक्षण त्याला निर्मितिमध्यें अधिक आणतां येईल. कारण मुख्य व गौण यांजबद्दल त्याचा नेमका निश्चय झालेला असेल.

नियमन व कार्यहेतुप्रयोजन हें जेवढें स्पष्ट व उद्दिष्टाशीं सुसंगत असें प्रत्यक्ष कळेल तेवढी ती निर्मिति रंजक होऊं शकेल.

(६) मुख्य घटकांमध्यें जशी प्रमाणबद्धता, तशी गौणांमध्येंहि प्रमाणबद्धता असणें अधिक रंजक. अशा प्रकारें प्रमाणबद्धतेचेहि मुख्य व गौण असे भाग होतात. मात्र गौण हें गौणच व्हावें, त्यालाच प्राधान्य येऊं नये.

(७) रंजकता ही 'शैली'मुळेंहि येते. आपल्या नाट्यशास्त्रमधील रीति-गीति-वृत्ति हें शैलींतच येतें. गायनांतील शुद्धा-भिन्ना-गौडी-वेसरा-साधारणी हे जुने 'बाज' किंवा आज अपरिचित अशा खंडार-नौहार-गौडार-डागूर या 'बाणी,' किंवा अमुक गवयाचा 'बाज' (यालाच कोणी गांवांचीं नांवें देऊन, त्या गवयाच्या सर्व पठडीला त्यांतच घालून, 'घराणें' म्हणूं लागले आहेत), किंवा सितारखानी-मसीतखानी-फिरोझखानी-रझाखानी हे सतारीचे अथवा दिल्ली-अज्राडा-पूरब बनारस वगैरे तबल्याचे 'बाज,' यांत इतर गोष्टींबरोबर शैली हेंहि असतें. शैली (स्टाइल) म्हणजे रचनारीति, पद्धति.

कधीं शैलीलाच इतकें महत्त्व देतात कीं कार्यहेतुप्रयोजन, रंजकता, किंबहुना निदान तांत्रिक आवश्यक पथ्यें हीं सुद्धां गौण केलीं जातात. अशा प्रसंगीं कधीं आढळतें की आवश्यक त्या किमान अपेक्षांच्या पूर्तिसाठीं ज्यांची कांहीं गरज नाहीं–उलट जे नसले तर बरें–असेहि घटक 'शैली' मध्यें घातले जातात. श्रोता-प्रेक्षक आदि जे 'ग्राहक' त्यांजकडे आपला माल पोहोंचविण्यासाठींहि हा प्रकार केला जातो.*

वस्तुरचनेचा एकूण घाट हा कार्यहेतुप्रयोजनावरून ठरतो, ठरावा. आणि घाटामुळें कार्यहेतुप्रयोजनाची सिद्धि होते, व्हावी. हें शैलीमध्यें साधलें तर ती शैली रंजक होऊं शकेल, होऊं शकावी. म्हणून रंजकतेसाठीं शैलीमध्यें वर सांगितलेला घटकविवेकहि असावा, घटकांमध्यें कांहीं प्रमाणबद्धता, कांहीं नियमन, नियोजन दिसावें. यामध्यें शोभा-सजावट-शृंगार याला भरपूर वाव आहे. परंतु ज्या सजावटीमध्यें केवळ दुर्बोधता, क्लिष्टता, गूढता, 'लघुप्रतिष्ठा' भरलेली आहे अशी सजावट (ऑब्स्क्यूरॅण्टिस्ट् ऑर्नमेण्टेशन्) रंजकतेला बाध आणते.

शैलीचे नवे प्रकार किंवा 'नवी शैली' येते ती निदान तीनांपैकीं एका तरी कारणानें साध्य होते. एकतर, तांत्रिक आवश्यकता-प्रयोजन-अपेक्षा यांची पूर्ति करण्याचे नवे उपाय, नवीं साधनें हस्तगत झाल्यामुळें. दुसरें, नवा मालमसाला उपलब्ध झाल्यामुळें. आणि तिसरें, रचनेचे नवे व्यूहपर्याय, नवे विधि मिळाल्यामुळें. शैली एकदां रुळली व तिचा हरघडी छापखान्यांतून-टांकसाळींतन काढल्यासारखा तोचतो प्रत्यय येत राहिला कीं एक ठराविकता होते. ठराविकतेमध्यें बुद्धिला क्रीडाखाद्य उरत नाहींसें होऊं लागतें. रंजकतेसाठीं कांहीं बदल करण्याची प्रवृत्ति होते. काय आणि कसें, यांमधील 'कसें' हें तेथें महत्त्व पावलेलें असतें. केवळ तांत्रिक प्रयोजन सफल झालें तर वस्तुमध्यें रंजकता येईलच असेंहि नाहीं. केवळ 'कसें' हेंच बदललें तर जो बदल होईल त्याहूनहि 'काय' यांतील बदल हा अधिक मूलगामी; तो जेवढा अधिक तेवढी ती शैली-रीति-पद्धति, तो विधि, हें 'नवें.'

हा विषय ग्राहकावर, त्याच्या संस्कार-अनुभव-चर्या यांजवर अवलंबून आहे. ज्या समाजांत तो ग्राहक वावरतो त्या समाजाच्याहि तत्कालीन आचारविचारसंस्काररीती इत्यादींचा त्यांत संबंध येतो. ज्याला सामान्यतः अमुक समाज म्हणतात त्यांतहि श्रीमंतगरीब, शिक्षित-

---

* या विधानाचा विस्तार वाचकांनीं आपल्या मनाशीं अवश्य करावा, व ग्राहकांशीं संपर्क साधून देणारे जे 'प्रसिद्धक' त्याचाहि विचार त्यांत यावा !

अशिक्षित, मूळचे उपरे, नाडणारे नडलेले, असे अनेक भेदपोटभेद असतात, त्यांपरत्वें रहाणी विचारसरणी यांतहि नानाभेद असतात. माणूस रोजरोटी कशी कमावितो, कोणत्या मार्गानें कमावितो, यावर त्याची रहाणी–विचार–संगति हें सर्व बहुतांशीं ठरतें. म्हणून एकचएक सिद्धान्त असा ठरत नाहीं. परंतु त्या त्या ग्राहकाच्या आकांक्षाअपेक्षा व भाववृत्ती यांच्याशीं नवा होऊं घातलेला फेरबदल हा संबंधितच नसेल तर तो ग्राहक तो बदल मान्य करण्यास अनमानच करणार हें खरें.

समाजजीवनांत नाना क्रियाप्रतिक्रिया करणारे अनेक मानवसमूह व त्या प्रत्येकांत एकेक माणूस हा एकेक घटक, अशा एकेका माणसाचेहि त्याच्या समूहावर होणारे व समूहाचे त्याच्यावर होणारे संस्कारप्रतिसंस्कार, असा हा विषयविचार होतो. नवें मान्य–अमान्य करणें यालाच तो लागू आहे असे नव्हे तर अमुक एक ठराविक तें रंजक आहे किंवा नाहीं यालाहि लागूं होतो. परंतु हें 'समाजचित्रण' हालतें आहे. समाज, उपसमाज, माणसें, त्यांच्या परस्परक्रिया हें सतत बदलत असतें. त्यांतील बदल मोठे होतात तेव्हां 'नवें' येतें. परंतु या सर्व गतिमानतेचा विचार अजून मिळाला नाहीं म्हणून, व जेवढा उपलब्ध त्याला (डायालेटिक्स्ला) या पुस्तकांत स्थान नाहीं म्हणून, केवळ उल्लेखच पुरे.

भाषितांतील रंजकता व प्रमाणबद्धता यांजबद्दल विचार करतांनां मुळांत हें पाहिलें पाहिजे कीं साधारण मनुष्य ऐकतो तेव्हां मुख्यमुख्य असें काय घडतें ?

—प्रथम असें कीं माणसामाणसांच्या 'श्रवणांत' फरक असतो. त्यांपैकीं श्रोत्रांतील म्हणजे कान वगैरे भौतिक इंद्रियांमधील फरक तर स्पष्टच आहे. सूक्ष्म श्रवण हें या बाबतींत 'तिखट कानां' मुळें होतें व कांहीं अभ्यासाने कानांचा तिखटपणा वाढवतां येतो. शिवाय असें कीं ऐकतांनां आपण निवड करतों, जें ऐकावयाचें तेंच ऐकतों ! गर्दीमध्यें खूप आवाज असतात त्यांजकडे आपलें लक्षहि नसतें, पण आपल्या नांवानें मारलेली हांक आपणांस ऐकूं येते. उलट घराजवळ आगगाड्यांची–कारखान्यांची धडधड चाललेली असली तरी आपल्याला सरावानें ती दुर्लक्षितां येते. जें ऐकावयास नको तें आपण ऐकत नाहीं. (अर्थात् याला मर्यादा आहेत). परंतु जें ऐकावयाचें तें 'नीट' ऐकावें तर श्रवणांत व्यत्यय येतोच. केवळ दोनच स्वरनाद वाजत असले तरीहि एक दुसऱ्याच्या श्रवणांत व्यत्यय आणतोः 'बीट्' नामक परस्परस्वरपीडा होण्याइतके जवळ नाद असले तर व्यत्यय त्रासदायक नव्हे, परंतु त्याहून जरा दूरान्तराचे पण निकटस्वर असले तर जो अधिक बलवान् तो चित्त ओढून घेतो. परंतु त्याच्या वरच्या स्वरावर त्याचें जेवढें 'आच्छादन' (मास्किंग्) पडतें तेवढें खालच्या स्वरावर पडत नाहीं. दोन स्वरनाद प्रत्यक्ष उमटत असतां तिसराच एकादा आणखी ऐकूं येतो–कधीं त्याला भौतिक अस्तित्व असतें; परंतु मिथ्याभास होण्याचाहि एक (सब्जेक्टिव्ह्) प्रकार आहे. 'हा नाद अमुक उच्चतेचा' याचा निश्चय अतिशय त्वरेनें होतो–सामान्यांस $\frac{१}{४०}$ सेकंद तर स्वरज्ञान्यांस $\frac{१}{१००}$ ते $\frac{१}{५०}$ सेकंद इतका काळ पुरतो. परंतु तेवढा काळ तो नादभास टिकतोहि ! म्हणजे भौतिक नाद संपल्यानंतर त्याचा भास $\frac{१}{५०}$ ते $\frac{१}{१००}$ सेकंद इतका तरी चालूंच असतो ! नादधर्मजाति, स्वरोच्चतानीचता व स्वरबल यांतहि एक गुण दुसऱ्यांत व्यत्यय आणतो; उदाहरणार्थ, स्वरबल बदललें कीं धर्मजाति व उच्चता यांच्या प्रतीतिबद्दलचा निर्णय लवकर होत नाहीं व कधींतर त्या निर्णयांत चूकहि होते.

आणखी-एक प्रस्तुत संदर्भांत महत्त्वाची-गोष्ट अशी कीं कान 'सवलत घेतात, सूट देतात.' उदाहरणार्थ, अमुक एक स्वरनाद नेमका असा असा हवा असें जरी माहीत असलें तरी तंतोतंत तसा नाद मिळेपर्यंत कान 'ठीक आहे' म्हणत नाहींत असें नाहीं, साधारण जुळणीलाच मान्यता देतात; हें संदर्भ, संस्कार, नादबल, त्या त्या स्वराचें मंद्रतारत्व, त्याची धर्मजाति इत्यादि अनेक गोष्टींवर अवलंबून आहे. अशा कित्येक बाबी आहेत; येथें फक्त प्रस्तुताशीं संबंधित तेवढ्याच उल्लेखिल्या.

— आणखी एक महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे कान 'अमुकच एक' असें क्वचित् ऐकतात. उद्दिष्ट हे मुख्य ठरवूनहि त्याच्या आजूबाजूकडे लक्ष देतातच, म्हणजे गौण नादहि त्याच वेळीं ऐकले जातात नोंदले जातात. फक्त ते गौण आहेत हें ध्यानभान असतें. आपणांशी कोणी बोलत असलें तर तें आपण कितीहि लक्षपूर्वक ऐकत असलों तरी शेजारीं काय चाललें आहे याचें आपलें श्रवण अजीबात बंद झालेलें नसतें. (अशा प्रसंगांत कधीं जें गौण तेंच मुख्य होतें, कधीं मुख्य अमुक-गौण अमुक यांमध्येंहि अदलबदल होत रहातात, कधीं अमुक एक गौण हें अवधान जाऊन दुसरेंच कांहीं गौण होतें, असे फरक पुष्कळ होतात. पण या प्रकारांनां अनेक कारणें असूं शकतात व त्यांपैकीं कांहीं ध्वनिबाह्यहि असतात).

— आपण ऐकतों त्यावेळीं केवळ कान हें एकच इंद्रिय वापरतों असें नेमकें सांगतां येत नाहीं. केवळ ऐकणें या क्रियेसाठीं कान हें इंद्रिय-शब्द म्हणजे ध्वनिच्या ग्रहणासाठीं श्रोत्र हें इंद्रिय, शब्द ही तन्मात्रा, आणि आकाश हें पंचभूतांपैकीं एक भूत अथवा 'तत्त्व'-हें खरें. परंतु त्याच वेळीं पाहणें वगैरेहि क्रिया चालू नसतात असें नाहीं; आंधळा-मुका-पांगळा-थोटा श्रोताहि त्वचेवाटें निदान हवेचा (वायूचा) 'स्पर्श' ग्रहण करीतच असतो.-अत्यंत एकाग्रतेनें एकाच एका तन्मात्रेवर धारणा धरणें हा अत्यंत कठिण असा योगाभ्यास आहे!-आणि या अशा इतर क्रियांचीहि कांहीं मदत तर कांहीं व्यत्यय हें ऐकण्याच्या क्रियेमध्यें मिश्र नसतेंच असें म्हणवत नाहीं. तान्ह्या बाळांवर अनेक प्रयोग झालेलें आहेत; बाळांनां प्रथम स्पर्श, नंतर ध्वनि, नंतर दर्शन अशा जाणीवा होतात असा समज आतां नाहीं; त्यांतील 'आधीं-नंतर' याबद्दल आतां एकप्रमाण मानीत नाहींत. स्पर्श, ध्वनि हे प्रथम जाणवतात व 'तोल' (आपण पडूं याची भीति) वगैरे त्यांतच असतें, व तोल जाणण्याची शारीरव्यवस्था-रचना मुख्यतः कानांशींच जोडलेली असते.

या सर्वांतून बोधग्रहण, बोधसंग्रह, संग्रहाची व्यवस्था, हें निर्माण होतें. त्यालाच आपण (एकेका विषयाचा-येथें ध्वनिचा) संस्कार म्हणतों. आणि हे संस्कार एकदा मिळाले कीं कधींहि नष्ट होत नाहींत! त्या संस्कारांचा पुनःप्रत्यय म्हणजे स्मृति; या स्मृतिवर अनेक प्रयोग झालेले आहेत व ते निर्विवाद आहेत. त्यांपैकीं रूस देशांतील प्रयोग महत्त्वाचे खरे परंतु त्यांनां प्रसिद्धि नाहीं. आपल्याकडे विशेष प्रसिद्ध ते कॅनडामधील पेन्फील्ड् यांचे प्रयोग.* योग्यशा बाह्यसाधनानें मेंदूचा तो तो विशिष्ट भाग उत्तेजित केला कीं तद्विषयक एकादी स्मृति, जणूं काय आतां ती पूर्वानुभूति प्रत्यक्ष होत आहे आहे अशा स्पष्टपणें, सर्व तपशीलासकट, जागृत होते व त्या अनुभूतिला काल-

* पहा विल्बर पेन्फील्ड्, अमेरिकन् मेडिकल् असोसिएशन्-आर्काइव्ह्ज् ऑ न्यूरॉलजी ॲण्ड सायकायाट्री, ६७, १७८-१९८ (१९५२),

प्रमाण पूर्ववत् आहे असेंहि वाटतें. (अर्थात् ही कालप्रतीति प्रयोगकाळच्या घड्याळांतील नव्हे तर 'अंतःकरणस्थ' कालाची.— पृ. २५ पहा). असा अभ्यास अजून पुरा नाहीं, आतां कोठें सुरू झाला आहे; परंतु एका बाजूनें असें मेंदूच्या चित्तबुद्धिव्यापाराबद्दलचें अध्ययन व दुसऱ्या बाजूनें कॉम्प्यूटर् शास्त्रांत औपपत्तिक–तांत्रिक प्रगति अशी सांगड जुळल्यामुळें निश्चित व जलद प्रगति होऊं लागली आहे.— विस्मरण, स्मृतिमध्यें विपर्ययविकल्प – विसंगति विपर्यास वगैरे दोष वगैरेंचींहि कारणें व त्यांवर कांहीं उपाय याचाहि हळूंहळू कांहींकांहीं बोध होऊं लागला आहे जुन्या भाकड 'मानसशास्त्रा' चा येथें पाड लागत नाहीं : ते केवळ शब्द आहेत!

—रूस देशांतील प्रयोगांत आणखी एक निष्कर्ष मिळाला तो असा. 'नवा' चित्तविषय (इन्द्रियद्वारां) ग्रहण झाला कीं, वर उल्लेलेखिल्या एकूण संस्कारसंग्रहव्यवस्थेमध्यें तो (बुद्धिद्वारां) दाखल होतो. तसा तो दाखल होतांनां कांहीं प्रमाण–संगति वगैरे संख्याविषयक अथवा गुणधर्म-जातिलक्षणविषयक अंतराय उत्पन्न झाला, व्यवस्थेमध्यें नवा विषय 'सहज चपखल' बसला नाहीं, तर बुद्धिव्यापार वाढतो*— हें डोळ्याच्या बाहुलीच्या हालचालीवरून कळतें. बाहुली ही चित्तबोधाच्या नाड्यांशीं फार संबंधित आहे.

अशा प्रकारें अनुभव घेत असतांनां प्रत्येक अनुभूतिला 'अर्थ' दिला जातो असें म्हणतां येईल. ही संदिग्ध जुनी भाषा, पण तूर्त तिच्यावरच निर्वाह करावा लागत आहे. हा जो अर्थ दिला जातो तो दोन प्रकारें. एक, जो नवा विषय असेल त्याच्या क्रिया–हेतु– गुणधर्म-जातिलक्षण इत्यादिकांच्या संदर्भांत. आणि दुसरें, त्या एका मुख्य विषयाच्या आजूबाजूचें जें जें (वर सांगितल्याप्रमाणें) गौण ग्रहण केलें असेल त्या गौणांच्याहि संदर्भांत.

चित्तविषय इन्द्रियद्वारां ग्रहण होणें, त्यानें स्मृतिसंग्रहव्यवस्थेंतील कांहीं भागाला उत्तेजित करणें, बोधसंस्कार व नवा चित्तबोध यांजमध्यें परस्परक्रिया होणें; त्याचवेळीं इतर चित्तविषय अथवा इतर चित्तविषयसंस्कार हेहि त्या क्रियांमध्यें दाखल होणें आणि परिणामीं नवा विषय, त्याचा संदर्भ, त्यांतील मुख्य-गौण हें पर्यायतारतम्य या सर्वांस मिळून एक अर्थभाव दिला जाणें व तो अर्थभावच जणूं काय चित्तिबुद्धिद्वारां मनांत सांठवला जाणें; अशी ही ग्रहणक्रिया होते. 'अमुक एक अर्थ' म्हटलें कीं एक, एकजिनस, अमुकत्व, हे विचार त्यांत आलेच. म्हणून संदिग्ध भाषेंत स्थूलतः असें म्हणण्याची रीति आहे कीं, विषयग्रहण होत असतांनां त्या त्या विषयाचें संकलित असें एकजिनसी विषयस्वरूप मानण्याकडे मनुष्याचा ओढा असतो. त्या विषयामध्यें अनेक घटक असतात त्यांमध्यें कांहीं मुख्यगौण असें तारतम्य, कांहीं क्रम, कांहीं परस्परसंबंध, कांहीं परस्पर प्रमाण, इत्यादि सुव्यवस्थिति साधली तरच एकजिनस असें म्हणतां येईल; घटकांचाच सुटासुटा विशेषप्रत्यय प्रामुख्यानेंच घेतला तर 'एक–अमुक' ही कल्पना उरणार नाहीं. याचेंच भाषान्तर असें कीं प्रत्यय जो घ्यावयाचा तो सर्व घटकांचा मिळून एकचएक, 'मांड,' घाट, संघात, अशा 'एकरूपी' प्रकारानें घेण्याकडे माणसाची प्रवृत्ति असते.

---

* मूळ प्रयोगांच्या निष्कर्षांचें हें वेगळें विधान आहे व तें पृ. १४७–१५३ वरील विचारांच्या चौकटीमध्यें बसावें म्हणून तसें केलें आहे. तें तसें करतांनां त्या मूळच्या शास्त्रीय विधानांनां बाध येऊं नये ही खबरदारी घेतली आहे.

(या 'घाटा'ला, 'मांडा'लाच हल्लीं 'आकृतिबंध' म्हणजे आराखडा म्हणतात. प्रस्तुत लेखकाला आकृतिबंध हा शब्द कृत्रिम व अव्याप्तिलिप्त वाटतो, व आराखडा हाच जुना अस्सल मराठी शब्द आधीं असल्यामुळें नवा शब्द अनावश्यक वाटतो; घाट व मांड हे जुने अस्सल मराठी शब्द अधिक ग्राह्य वाटतात.)

हीच 'गेष्टाल्ट्' कल्पना गेष्टाल्ट् शब्द जर्मन् आहे; पाश्चिमात्य लोक त्याचें भाषान्तर करण्याच्या भरीला पडले नाहींतः आपल्याकडे शब्दांची टांकसाळच असते, नाणें कसें कां पडेना. गेष्टाल्ट्चे अनेक अर्थपर्याय जर्मन् भाषेंत आहेत; आकार, रूप या अर्थापासून तों अमुक आणलेला आंव–आविर्भाव या अर्थापर्यंत. परंतु येथें अर्थ वरील संदर्भाचा आहे. ष्टेलेन् म्हणजे ठेवणें, मांडणें, उभारणें इत्यादि; त्यावरून गेष्टाल्ट् हें उपसर्गयुक्त नाम; जें पुढ्यांत ठेवलें–मांडलें–उभारलें आहे तें गेष्टाल्ट्.

या गेष्टाल्ट्चें बंड आपल्या आजच्या साहित्यिकांच्या 'सौंदर्यशास्त्रां'त फार आहे म्हणून, आणि 'प्रत्येक ठेका हा अमुक एक जिनस असा पहावयाचा' म्हटलें म्हणून, गेष्टाल्ट् कल्पनेची नीट ओळख करून घ्यावयास हवी.

प) गेष्टाल्ट् कल्पना

या कल्पनेचा बराच आधारभाग वर नुकता येऊन गेला. तिचा प्रायोगिक भाग तो संदिग्ध व स्थूलरूप आहे व त्यांत अमुक एक असा निश्चित ठाम सिद्धान्त नाहीं हें लक्षांत आलेंच असेल. गेष्टाल्ट्च्या पुरस्कर्त्यांचे प्रयोग चित्राकृति, शिल्पाकृति, आकारमान, रंग अशा स्थिर व दृष्टिगम्य विषयांवरच झाले आहेत हें प्रथम लिहिलें पाहिजे. शिवाय गेष्टाल्ट् या एकच एक कल्पनेच्या आधारेंच चालून पुरत नाहीं; गेष्टाल्ट् या एकाच धोरणानें चित्तव्यापारक्रिया चालत नाहींत; गेष्टाल्ट्–कल्पनेमध्यें मनुष्यांमनुष्यांमधील कार्यव्यापारभेद, संवेदनाक्षमतेचे भेद, संस्कारभेद यांचा विचार नाहीं; इत्यादि अनेक आक्षेप आहेत, व ते त्या विषयांतील जाणकार क्रियावन्तांनीं घेतलेले आहेत. हें मराठी वाचकांसाठीं मुद्दाम लिहावें लागतें, कारण सध्यां सारी हवाच गेष्टाल्ट्मय अशी 'समीक्षकां'नीं बनवून टाकली आहे, त्यांनां सर्वत्र 'आकृतिबंध' च दिसतो.–हा इषारा दिल्यावर गेष्टाल्ट् कल्पनेचा आढावा घ्यावयाचा. तो केवळ सूत्रमय असा घेतला तरी पुरेल, आणि त्याचा प्रस्तुत ध्वनिविषयामध्यें जेवढा संबंध येतो तेवढाच भाग, ध्वनिविषयाला गैरलागू होणार नाहीं अशा भाषेंत लिहिला म्हणजे झालें.

वर जो एकजिनस, जें अमुकत्व, जो मांड, जो घाट म्हटला तो अनेक घटकांनीं बनलेला असतो. त्या घाटाला स्वतःचें असें एक अस्तित्व असतें. आणि त्यामुळें त्याला गुणधर्मलक्षणें प्रत्येकीं असतात. पण त्या वेगवेगळ्या गुणधर्मलक्षणांचा केवळ एक समुदाय–समुच्चय असें घाटाच्या गुणधर्मलक्षणांचें स्वरूप नसतें. घाट आहे, मांडणी (मांड) आहे म्हणूनच कांहीं अधिक गुणधर्मलक्षणें भरीला येतात. समष्टिचे गुणधर्म म्हणजे तिच्यांतील व्यष्टिघटकांची बेरीज नव्हे तर आणखी कांहींतरी–वेगळें. असा हा जो मांड तो काय आहे, कसा मांडला आहे यावरून ते घटकहि कसे आहेत, काय आहेत याबद्दलच्या निर्णयांत कांहीं वेगळेपणा येतो; हा वेगळेपणा, मूळ एकेक घटकाच्या तपासणीनें एकेक सुटा निर्णय होईल त्याच्या सापेक्ष असा. म्हणजे घटकांचा मांड होतो, परंतु

उलट, मांडणीवर अवधान दिल्यामुळें सुट्या घटकांच्या होणाऱ्या प्रतीतिमध्येंहि कांहीं वेगळेपणा वाटतो. घटकप्रतीतिहि वेगळी व्हावी असा भेद उत्पन्न करण्याइतकी कांहीं 'ताकद' त्या मांडणी-मध्यें असते; तमा भेद जेवढा अधिक तेवढी ताकद अधिक, तेवढा तो मांड 'प्रबल.' ही ताकद म्हणजे त्या मांडणीचें 'बल,' संहतिचें बल. हें बल घटकांच्या अनेक अवस्थालक्षण-प्रतीतींवर अवलंबून असतें.

घटकांघटकांमधील कालान्तर, स्थलान्तर, किती कमी आहे यावर हें 'संहतिबल' किती अधिक आहे हें ठरतें.

आणि घटकांमधील धर्मजात्यन्तर कमी असलें तर संहतिबल अधिक होतें.

परंतु कधीं असेंहि होतें कीं संहतिबल तर खूप आहे (म्हणजे सुट्यासुट्या एकेका घटकानें जी प्रतीति मिळावयाची तीहून, त्या घटकांच्या मांडणीमुळें येणारी 'एकजिनसाच्या अंगीभूत घटकांची' एक एक अशी प्रतीति फार वेगळी आहे); तथापि घटकांमधील स्थल, काल, धर्म, जाति यांमध्यें समीपता-समानता कमीच आहे! याला अनेक कारणें असूं शकतात, त्यांत प्रमुख कारण असें कीं अशा प्रसंगीं घटकांघटकांमध्यें कांहीं वर्गीकरण, कांहीं गटनिर्मिति, अशी होऊन त्या गटांगटांचा मिळून माड बनतो. त्यांत वर्गीकरण, पुंजीकरण, यांचें महत्त्व फार झालेलें असतें; त्यामुळें घटकांची समीपतासमा-नता कमी कीं अधिक ही पहाणी झांकाळलेली रहाते, तिचें 'पिधान' (क्लुस्, क्लोझर्) झालेलें असतें. एकेका घटकाच्या अस्तित्वापेक्षां त्या घटकांचे जे समूह, 'खंड', 'गण' बनतात त्या गणांना-खंडांनांच अधिक महत्त्व येतें, व त्या गणांमुळें-खंडांमुळें बनलेला एकजिनस असा प्रबल होतो कीं त्याच्यामधील एकेक अंशभाग या दृष्टिनें पहातां एकेका घटकाची प्रतीति ही सुट्यासुट्या घटकप्रतीतिहून फार वेगळी होते.

प्रतीति ही मांडणीमुळें जणूं सुकरसुलभ होते. अनेक घटकांचा केवळ समुच्चय हा अव्यव-स्थित, अस्ताव्यस्त असा असूं शकतो; तो अस्ताव्यस्त अव्यवस्थितपणा मांडणीमुळें कमी होतो. मांडणी जेवढी एकजिनसी-बलवान् तेवढा हा फरक अधिक, सोंपेपणा जास्त; चित्तबोधांत क्लिष्टता कमी, सुलभसुकरप्रतीति अधिक. (शिवाय-असेंहि सांगतात कीं, घटकांचा केवळ समुच्चय हा जणूं अस्थिर, डळमळीतसा असतो; त्याजकडे केवळ समुदाय एवढेंच धरून पाहिलें कीं प्रतीतिहि 'अस्थिर' होते. एकजिनसी मांड या बोधामध्यें डळमळीतपणा, अस्थिरता नाहीं. अस्थिरता जेवढी कमी तितकें समष्टिबल अधिक. हें ठीक आहे परंतु फारफार संदिग्ध आहे.) ही सुकरसुलभप्रतीति, ही स्थिरप्रतीति कां येते, तर मांडाला कांहीं अमुक अर्थभाव असतो म्हणून. मूळ जर्मन् शब्द प्रेग्नान्त्स् असा आहे. आपण अर्थगर्भता, अर्थगौरव म्हटलें तरी चालेल; परंतु प्रेग्नान्त्स्मध्यें 'थोडक्यांत पुष्कळ' हा लाघवधर्महि येतो. म्हणून साहित्यिकांनीं चालूं केलेला 'आशयघनता' हा शब्द अधिक स्वीकार-णीय वाटतो. आशयघनता जेवढी अधिक तेवढें संहतिबल अधिक. त्यांतहि आशय म्हणजे अर्थगर्भता अधिक तर संहतिबल अधिक. अर्थगर्भता असूनहि घनता, लाघव म्हणजे फापटपसा-ऱ्याचा अभाव जेवढा अधिक तेवढें संहतिबल अधिक.

प्रतीतिमध्यें मुख्य-गौण असें तारतम्य असतेंच. मांडणींतहि तें उतरतें. मुख्य हें जेवढें मुख्य होईल, गौण हें जितकें गौण होईल, तेवढें मांडाचें संहतिबल वाढेल.

जें जें प्रतीत होतें तें तें सुटें सुटें नसतें. त्याला संदर्भ, स्थलकालधर्मजाति यांची एकूण संस्थिति (परिस्थिति) ही असतेच. या एकूण संदर्भान्वयें 'एकेक' या प्रतीतिचेहि गुणधर्म ठरतात. उलट ज्याची प्रतीति घ्यावयाची त्याच्या अनुषंगानें संदर्भव्यूहहि भिन्नसे निवडले जातात. या निवडीमुळेंहि कधीं 'विपरीतप्रतीति' (विपर्यय) होऊं शकतो; वास्तविक (प्रत्यक्ष) संस्थिति व प्रसंगवशात् संदर्भव्यूह निवडल्यामुळें होणारी संदर्भाचीच प्रतीति यांमध्यें फरक होऊं शकतो. व्यष्टिला प्राधान्य दिल्यामुळें त्या व्यष्टिचा आसमंत जो आपण लक्षांत घेतों त्याच्या जाणीवाहि वेगळ्या अशा होऊं शकतात.

गेष्टाल्ट् कल्पनेचा एवढा परिचय या पुस्तकांत पुरेल.

गेष्टाल्ट्चें वर्णन या पुस्तकाच्या विषयाशीं विसंगत होणार नाहीं असें केलें. गेष्टाल्ट्वरील आक्षेपांचाहि उल्लेख केला. परंतु एक महत्त्वाचा आक्षेप रहातोच. गायनवादननृत्य या गतिमान् क्रिया आहेत व त्यांचें वर्णन कालक्रमाच्या दृष्टिभूमिकेवरूनच केलें पाहिजे ही तर या पुस्तकाची प्रतिज्ञा; आणि गेष्टाल्ट्चा अभ्यास तर स्थिरवस्तूंच्या आधारें केलेला; तर येथें गेष्टाल्ट् कल्पनेचा अवलंब होईलच कसा ?

यासाठीं फोर्गेष्टाल्ट् ही कल्पना केलेली आहे. फोर् (vor) म्हणजे आधींचा इत्यादि. क्रिया सुरूं झाली, घटक समोर आले, कीं बांधणीबद्दल कांहीं प्रतीतिभाव सुरूं होतो. क्रिया जसजशी पुढें जाईल तसतशी ही बांधणीची प्रतीति एकतर पक्की होत जाईल, अथवा वेळोंवेळीं क्रियानुषंगानें तिच्यांत थोडथोडे फेरफार केले जातील. क्रिया संपतेवेळीं बांधणी अमुकच अशी प्रतीति झालेली असेल. सुरुवातीला जो प्रतीतिभाव तो फोर्गेष्टाल्ट्. मध्यें वेळोंवेळीं प्रतीत होत जाणारे ते नंतरचे गेष्टाल्ट् म्हणजे नाख्गेष्टाल्टेन्,व शेंवटचा तो एण्ड्गेष्टाल्ट्.

ही कल्पना भारतीयांनां नवी नाहीं ! धर्मजातिगुणलक्षणअवस्था यांच्या क्रमाचा विचार त्यांनीं केलेला आहे, आणि 'क्रमजनितसंस्कारविशेषः' असा एण्ड्गेष्टाल्ट्सारखा परंतु अधिक अर्थवाहीसार्थवाही शब्दहि आहे.

'इन्फर्मेशन् थियरी' व 'कॉम्युनिकेशन् थियरी' या ज्या तंत्रशास्त्रविद्यांमधील उपपत्ती आहेत, त्यांमध्येंहि या मुद्याचा धागा येतो. त्या उपपत्तींमधील परिभाषा आपल्या नेहमींच्या वापरांतील शब्दार्थाशीं विसंगत वाटतें; केवळ आवकजावकांचाच जमाखर्च माहीत असणाराचा, 'डब्ल् एण्ट्री सिस्टिम्' मधील 'क्रेडिट्' व 'डेबिट्' यांजबद्दल घोंटाळा होतो, तसें होतें. म्हणून सूचना द्यावयास हवी. एण्ट्रॉपी म्हणजे बाह्य उपयुक्त क्रियेसाठीं अनुपलब्धि, या वस्तुसंज्ञेचें महत्त्व या उपपत्तिमध्यें फार आहे. मिळालेल्या (ध्वनि) संदेशाचा 'अर्थभाव' उलगडणें ही येथील उपयुक्त क्रिया. अर्थात् संदेशाची एण्ट्रॉपी जेवढी अधिक तेवढा अर्थ अस्पष्टबोधाचा होणार. याला आपण रोजभाषेंत म्हणूं कीं एण्ट्रॉपी जेवढी अधिक तेवढी संदेशग्रहणक्षमता कमी. परंतु परिभाषा नेमकी उलट आहे ! एण्ट्रॉपी अधिक तेवढा संदेशाला निश्चित अर्थ देतां येत नाहीं, म्हणून अर्थ हा असेल, अथवा हाहि असेल, असे अनेक पर्याय शक्य होतात; यामुळें परिभाषा अशी कीं एण्ट्रॉपी अधिक असेल त्यावेळीं संदेशाची अर्थवाहकता फार असते–कारण नानार्थ-पर्यायवाहकता असते. अर्थात् संदेशग्रहणक्षमताहि त्या दृष्टिनें अधिक ! उलट अर्थ जेवढा निश्चित

ठरेल तेवढी नानार्थवाहकता कमी होईल म्हणजे संदेशांतील वाहकता(इन्फर्मेशन्) कमी असेल ! व अर्थात् एण्ट्रॉपीहि कमी असेल. उदाहरणार्थ केवळ ग् एवढा ध्वनिसंदेश मिळाला समजा; त्यांत अनेकार्थसूचकता अतिशय आहे, संदेशाची वाहकता अतिशय आहे, पण बाह्य उपयुक्त क्रियेसाठीं म्हणजे निश्चितार्थ ठरण्यासाठीं उपलब्धि अत्यंत कमी आहे, अनुपलब्धि म्हणजे एण्ट्रॉपी अत्यंत अधिक आहे; यालाच म्हणावयाचें कीं 'इन्फर्मेशन्' खूपच आहे ! पुढें आकार येऊन 'गा' असा ध्वनिसंदेश आला कीं अर्थनिश्चितिचे कांहीं अंदाज होऊं शकतात, अर्थोपलब्धिला नेमकेपणा येऊं लागतो पण 'इन्फर्मेशन्' कमी होते ! कारण एण्ट्रॉपी कमी होते, शक्य त्या अनेक अर्थांची संख्या कमी होते. 'गा' येथें संदेश संपला कीं अर्थनिश्चिति परिपूर्ण, नाना अर्थपर्यायांची शक्यता फार कमी, एण्ट्रॉपी सर्वांत कमी, म्हणून 'इन्फर्मेशन्' फार कमी ! येथें 'गा'च्या पुढें अमुक किंवा अमुक असेल एवढे संदेह राहतील ते संख्येनें कमीच असणार. संदेश चालूच राहिला तर नंतर गाय, गायक, गायकवादक, गायकवादकसभा अशी ही श्रेणी जाऊं शकेल. 'गाय' येथें एक टप्पाः त्यापुढें विराम कीं 'क' कीं 'न' कीं 'रा–न' असे संदेह येतील. गायकवादकसभा यापुढें संदेह फार कमी राहील, इत्यादि.

पुन्हां यांतहि संदर्भ, संकेत, यांचा विवेक हवाच. संदेश धाडणारा व घेणारा यांमधील संकेत एक हवा. उदाहरणार्थ, येथें उभयपक्षीं मराठी भाषासंकेत गृहीत आहे. परंतु संदेशप्रेषक मराठी संकेत वापरीत असेल व ग्राहक इंग्रजी संकेत वापरीत असेल तर अनवस्था होईल. जसें, धाडलेला संदेश 'गा' यावरून इंग्रजी अर्थपर्यायोपलब्धि खूपच राहिली तरी तिचें संख्यामान मराठी अर्थपर्यायोपलब्धिहून वेगळें असणार; नंतर मराठी अंदाज एका प्रकारचे तर इंग्रजींत 'गागा' [खुळा] हाहि एक अर्थपर्याय अंदाजतां येतो तो मराठींत नाहीं. गाय् नंतर संदेश संपला तरी मराठींत 'पशुबोध' [प्राणिबोध] होतो; तर इंग्रजीत गाय् म्हणजे – अस्सल कोंकणी प्राकृतांत — 'शिंचा'; हा मनुष्यवैशिष्ट्यबोध. येथें संदेश संपला नाहीं तर इंग्रजी-मराठी या भाषासंकेतभेदाशिवाय, संदर्भविषयाचाहि भाग येतो ! जर संदेश भौतिक औपपत्तिक किंवा वर्णनात्मक संदर्भांचा असला तर 'गायरेशन्' वगैरे अर्थपर्यायोपलब्धि होते. जर संदेश भौतिकशास्त्रसंदर्भांचा असला तर त्या त्या शास्त्राचा संदर्भ पहावा लागतो— वैद्यकांत गायनेकॉलजी इत्यादि पर्याय तर यंत्रणांमध्यें गायरोस्कोप इत्यादि. आणि हें संकेतसंदर्भतारतम्य आलें कीं इतर अनेक विषय त्यांपाठोपाठ येणारच !

इन्फर्मेशन् थिअरी १९४८ मध्यें [शॅनन् याच्या संशोधनांतून] जन्मली, ती टेलिफोन् वगैरे यंत्रणांसाठीं. पुढें तिचा इतरत्रहि उपयोग झाला, उदाहरणार्थ सांकेतिक दळणवळण, हेरगिरी वगैरेंमध्यें. अर्थात् 'समाज–मानस–साहित्य–सौंदर्य' वगैरे विषयांतहि ती वापरण्याची प्रवृत्ति आली. परंतु तेथील शास्त्रपूत विचारांनाहि फारसें यश मिळालें नाहीं कारण त्या विषयांचा मूळ पायाच संदिग्ध, आणि पुरेशा तपशीलाचा अभाव; शिवाय वर उल्लेखिलेलें मर्यादातारतम्य वापरणें कठिण. तसेंच संगीतांत. उदाहरणार्थ डॉ. देव यांनीं कांहीं रागांच्या चलनांचा या दृष्टिनें विचार केला— जसें मालकंसमध्ये 'साग' नंतर काय काय कसेंकसें येऊं शकेल? इत्यादि. परंतु विचारासाठीं घेतलेलीं चलनाचीं उदाहरणें अत्यल्प व तींहि अमुक दोनच छापील पुस्तकांतील नोटेशन्वरून आणि स्वरांगलय हिशेबांत न घेतां. हे प्रयत्न फसणारच.

परिणामीं, इन्फर्मेशन्–कॉम्युनिकेशन् थिअरी भौतिक शास्त्रतंत्राबाहेर वापरणें हें शास्त्रीय दृष्टिनें विचार करणारांनीं धोक्याचें ठरवलें.*

परंतु शब्दपाण्डित्य कसें थांबणार ! विज्ञानबाह्य, संदिग्धविषयक विचार मांडणारे अनेक झाले व आहेत, आणि ते सर्वच देशांत आहेत. वर उल्लेखिलेलें संकेत, संदर्भ, प्रेषक-ग्राहक यांजबद्दलचें अवश्य तें विवेचन, त्यांच्या मर्यादा, वगैरे तारतम्यविवेकाचीं पथ्यें न बाळगतां कॉम्युनिकेशन्–इन्फर्मेशन् थिअरीबद्दल भाकड लिखाण होतच असतें व तें भाकड लिखाण वाचून त्यावरच विश्वासून स्वतःचें मत तयार करणारे, मांडणारे लोक असतातच. त्यांत पुन्हां, कित्येकांत निश्चित माहितीचा अभाव तर कित्येकांत तर्काचाहि अभाव आढळतो. आणि जें मांडलें जातें तें 'मला असें वाटतें — माझा असा अंदाज आहे' अशा स्वरूपांत नव्हे, तर 'भौतिक शास्त्रानें हें सिद्ध झालें आहे म्हणून ही उपपत्ति अशीअशीच आहे' अशा ठामपणें.

हें मराठींतहि आलें आहे, कॉम्युनिकेशन् याला 'आदानप्रदान' असा शब्दहि तयार झाला आहे. याबद्दल आपण फार सावध असावयास हवें ! आदानप्रदान म्हणजे केवळ देवघेव.

हा इशारा देण्याचें कारण असें कीं हल्लीं कोणीहि कसेहि विचार मांडतो, व त्या विचारविधानांची छेडछाड कोणीच करीत नाहीं. कांहीं वर्षांपूर्वीं प्रो. मंगरूळकर यांचा एक लेख गाजला. त्यांत संगीतानें आनंद (हर्ष ? रंजन ?) कां होतो याचीं दोन उत्तरें दिलीं होतीं. आपण कांहीं अपेक्षा करतों, ती अपेक्षा त्या त्या स्वरलयवाक्यांनीं पुरी झाली कीं (आपला अहंभाव सुखावतो व ?) आनंद होतो. उलट, अपेक्षा पुरी झाली नाहीं कीं (स्वतःलाच विसंगति जाणवते व विनोदभावजन्य?) आनंद होतो.— अपेक्षा कशाची, केव्हां, काय म्हणून, हें सोडाच; परंतु अमुक झालें तरी तें झालें म्हणून आनंद, नाहीं झालें तरी झालें नाहीं म्हणून आनंद, हें दिनेश्वर–चन्द्रेश्वरी गौडबंगाल काय आहे हेंहि कोणी पुसलें नाहीं !

गेष्टाल्ट्ला डोक्यावर घेऊन नाचणारे प्रथमचे मराठी साहित्यिक मर्ढेकर, ज्यांनां कोणी कोणी आधुनिक महापुरुष मानतात. त्यांनीं तर कमालच केली आहे. "सौंदर्यानुभूति होते तेव्हां उद्दिष्ट वस्तुमध्यें ठराविक 'तत्त्व' (?) असतेंच, त्या तत्त्वाच्या कमीअधिक प्रमाणामुळें सौंदर्यानुभूति कमीअधिक होते. दोन क्रिया, घटना, वस्तु, संवेदना इत्यादि एकत्र येतात व त्यांच्या अनुभूतींमध्यें संबंध (?) घडतो तेव्हां तें 'तत्त्व' प्रकट होतें. हा संबंध ज्या प्रकारचा त्या प्रकारें तें तत्त्व प्रकट होतें. संबंध एकमेकांशीं जुळते (?) असले तर 'संगम,' संबंध विरोधी (?) असले तर 'विरोध,' आणि संबंधांचे गट पडत असले व त्या गटांतील संबंधांची संख्या परस्परतुल्य असली तर 'समतोल' (?) असे हे प्रकार. अशांमुळेंच 'आकृतिबंध' मनांत तयार होतात.— असें मर्ढेकरांचें स्थूलरूपानें, थोडक्यांत म्हणणें आहे. (अवतरण मात्र मर्ढेकरांचें नाहीं, प्रस्तुत लेखकानें स्वतः संक्षेप केला आहे). — तें तत्त्व म्हणजे 'लयतत्त्व,' आणि तेते संबंध हे ते ते

* थोडक्यांत अहवाल पहा — इलेक्ट्रॉनिक्स् इण्टर्नॅशनल्, मे १०, १९७३, पृ. १००–१०६.

लयप्रकार, असे त्यांचे परिभाषिक (?) शब्द आहेत.–या परभृत कल्पनाविलासावर अधिक टीकाच व्यर्थ आहे !

रंजकता वगैरेंबद्दल दुसराहि एक विचारपर्याय मराठी संगीतसमीक्षकविश्वांत प्रबल आहे. तो श्री. वा. ह. देशपांडे यांनीं सुरूं केला. नवी अनुभूति पूर्वींच्या संस्कारसंग्रहांत दाखल करण्याचा चित्तव्यापार होतो तो विनाकष्ट–कष्टसाध्य अशा अनेक दर्जांचा होतो, याबद्दल जेव्हां प्रयोग सुरूं झाले तेव्हां त्या काळीं जीं सहज उपलब्ध साधनें तीं आधीं वापरली गेलीं. 'अनुभूति क्लिष्ट' म्हणतात तेव्हां आपले कांहीं सूक्ष्म स्नायू ताणले जातात, व सहजानुभूतिमध्यें ते ढिले रहातात, असें तेव्हां साधारणपणें आढळलें. (हे प्रयोग मेंदू व ज्ञानतंतुनामक नाड्या यांजवर नव्हते). येथें जुना ग्रीक शब्द 'टोनोस्' हा वापरला गेला. टोनोस्चे अनेक अर्थ आहेत, जसे संस्कृत 'तन्' धातुचे. (परंतु टोनोस् हें नाम आहे). त्यावरून इंग्रजींत 'टेन्शन्' शब्द आला. आधीं टेन्शन् म्हणजे ताण पडतो, मग तो ताण जातो, या क्रियेची व अनुभूतिची सांगड दिसली. सौंदर्यशास्त्रज्ञांनां असें कांहीं नवें, अवघड, शिष्टमान्य हवेंच असतें! लगेच शब्दपांडित्य सुरूं झालें. सौंदर्यानुभूति कशामुळें ? (येथें मुळांत अभिप्रेत नसलेला कार्यकारणसंबंध कसा हळूंच घुसला तें पहावें). –आधीं ताण, मग तो ताण सुटणें, यामुळें ! या एका सिद्धान्तावरच सौंदर्यशास्त्र उभारणारे पंडित झाले. श्री. देशपांड्यांनां हें रुचलें, पटलें. टेन्शन् = उत्कंठन व रेझोल्यूशन् = विसजन असे शब्द वापरून हें पांडित्य त्यांनीं मराठींत आणल.

मौज अशी कीं हे कोणीहि पंडित अनेक उदाहरणें देऊन, बाधकसाधक तपशीलवार विवरण करून, आपला विचारसिद्धान्त त्या उदाहरणांतून उत्पन्न करून दाखवीत नाहींत. त्या सिद्धान्ताच्या मर्यादा, त्याचीं पथ्यें पहात नाहींत. आपण करीत आहों तें विवरणविश्लेषण कीं केवळ नामकरण–शब्दसंकीर्तन हें पहात नाहींत. सिद्ध होणारें, सिद्धासिद्ध न ठरणारें म्हणून स्वार्थानुमानात्मक, आणि केवळ अंदाजी असें काय काय हा भेद पहात नाहींत. थोडक्यांत म्हणजे, विज्ञानविचारपद्धति ही सोडूनच देतात ! केवळ प्रतिज्ञा–हेतु–उदाहरण–उपनय–निगमन एवढ्या तर्कानें वैज्ञानिक न्याय होत नाहीं; तर प्रतिज्ञा–हेतु–उदाहरण हीं प्रत्यक्ष प्रमाणाला अनुसरून आहेत हें सर्वप्रथम तपासावें लागतें, मर्यादा जाणाव्या लागतात. आणि तेथेंच घोडें पेंड खातें.

विज्ञान म्हणजे तंत्र, विज्ञान म्हणजे गणित, विज्ञान म्हणजे समीकरणें, असा भोळसट समज असणारेहि असतात, आणि रंजकता व प्रमाणबद्धता यांचा संबंध शोधणाऱ्यांमध्यें ते खूप आहेत. उदाहरणार्थ, चित्राकृतींमध्यें एक स्थूल आडाखा कधीं कामीं येतो कीं ज्या चौकोनाच्या बाजू १:१.६१८ अशा गुणोत्तरप्रमाणांच्या तो चौकोन अधिक सुबक वाटतो. पण हें कांहीं ब्रह्मवाक्य नव्हे, हें विसरून जेथें तेथें हें प्रमाणच लागूं करणारे तर्कटी होते व आहेत. लक्षणांमधील 'व्यवस्थानियमनासहित वैविध्य' हेंच एक धरून बसणारे लोक आहेत, ते लगेच समीकरण मांडतातः जर व्यवस्थानियमन 'व्य' इतकें असलें व वैविध्य 'वै' इतकें असलें, तर रंजकतेचें मान 'रं' = व्य/वै. वै हा छेद जितका कमी तितकी रंजकता अधिक, म्हणून व्यवस्था प्रभावी ठरली ! — पण या लोकांच्या लक्षांत येत नाहीं कीं अशा तर्कटामुळें जेव्हां वैविध्य शून्यप्राय तेव्हां भागाकार अमाप–'अनंत'— होतो व म्हणून रंजकता अमर्याद म्हणावी

लागते!— हा सारा वारसा महान् ग्रीक तर्कटी पायथागोरास् याचा आहे व आरिस्टॉटेलीस्मध्यें तो बराच उतरलेला आहे, तेथून आला; महान् ग्रीक वैज्ञानिक आर्खिमेडीस् विसरला गेला. आपल्याकडेहि पुराणोत्तर काळांत असा भाग खूप आहे!

—तात्पर्य काय, की रंजकता, हृद्यता, इत्यादि सान्या विषयांत संदिग्धता, शब्दप्रामाण्य इत्यादि अनेक उणीवा आहेत व प्रयोगानुभूतिपेक्षां अंदाज, तर्क हेच अधिक आहेत. प्रमाणबद्धता (सौष्ठव) हें लक्षण जेथवर निश्चित जाणतां तपासतां येतें तेथवर निश्चित तर्कविचार करतां येतो; व तो बहुतांशीं संख्यात्मक होऊं शकतो. गुणात्मक विचार निश्चित व्हावयाचा तर आधीं चित्तबुद्धिव्यापारांचा बराच अभ्यास व्हावयास हवा, आणि तोच विषय अजून पक्व नाहीं—पाडालाहि आलेला नाहीं. शिवाय मनुष्यांमनुष्यांतील देशकालपरिस्थितिप्रमाणें भेद, संस्कारभेद, आर्थिक वर्गभेद, इत्यादि नानाविषयभागांचाहि या विषयांत संदर्भ येतोच येतो. 'एकं सद्, विप्राः बहवो वदन्ति' एवढेंच नव्हे तर जें 'एकं सद्' होतें तें पूर्वींच 'बहु स्याम्' म्हणून गेलेलें आहे!

तरीसुद्धां लक्षांत घ्यावें कीं वर पृ. ४६८ पासून आतांपर्यंत जें जें वर्णन केलें त्यांत—तशी स्पष्ट टीका असलेला भाग सोडल्यास—अमुक एक कल्पना सर्वस्वीं त्याज्य असेंहि ठाम सांगतां येत नाहीं. म्हणून तर एवढें लिहिलें! तेव्हां हें सारें ध्यानांत ठेवून तारतम्यानेंच विवेक करावयास हवा. या पुस्तकांत तारतम्य हा शब्द अनेकदा आलेला दिसेल!

आणि म्हणूनच जेथें जेथें संदिग्ध, अव्याख्यात, कल्पनात्मक असा मुद्दा आला तेथें तेथें 'असें म्हणतात, असें मानतात, अशी परंपरा आहे,' इत्यादि भाषा प्रस्तुत लेखकानें वापरली किंवा 'लेखक असें मानतो, असा अंदाज करतो' वगैरे वाक्यें लिहिलीं. त्या अनुरोधानेंच बुद्ध्या लिहिलें कीं एकेक ठेका ही एकेक एकजिनसी वस्तु अशा दृष्टिनें त्या त्या ठेक्याकडे पहावें. ठेका एकजिनसी असतोच, असलाच पाहिजे, असें म्हटलें नाहीं गृहीत धरलें नाहीं, हें लक्षांत घ्यावें! ठेक्याला आवर्तनधर्म 'असतो' असें म्हटलें नाही! तर आवर्तनधर्म आहे असें मानलें जातें, आवर्तनधर्म दिला जातो, असेंच म्हटलें आहे!

एवढें विवेचन केल्यावर आतां प्रत्येक ठेक्यांत प्रमाणबद्धता, गेष्टाल्ट् इत्यादिकांचीं लक्षणें आहेत काय, कोणतीं किती कशी आहेत, इत्यादि विचार वाचक करूं शकतील, व प्रत्येक ठेक्याला अनुलक्षून जे जे शेरे दिले आहेत ते तसे कोणत्या विचाराधारें दिले हें साधारणतः दिसेल. त्याचप्रमाणें जाति, खंड, डौल व वजन या संदिग्ध कल्पनांचा आपापल्यापुरता कांहीं उलगडा करून घेतां येईल.

प्रमाणबद्धतेला अनुलक्षून असे परंतु तालविषयक वेगळे असे कांहीं मुद्दे आतां घेऊं.

घ) आवर्तन आणि सम; ठेका व अवसान

अंगखंडजातिगतियुक्त लयक्रमरूप तें पुनरावृत्तिचा धर्म दिलेलें एकजिनसी म्हणून आवर्तन, आणि त्याची पूर्वापर साम्यावस्था ज्या क्षणीं ती सम; आवर्तनाचें उच्चारित रूप हा ठेका, आणि अवसान हा ठेक्याच्या पहिल्या मात्रेचा उच्चार; हें आपण आतां जाणतों.

ठेक्याला जी प्रमाणबद्धता ती अंगखंडजातिगति यांमुळें कशी सिद्ध होते, सिद्धिला जाते, याचा विचारविवेक आतां आपण करूं शकतों. आतां प्रश्न असा कीं सम आणि अवसान यांचें यांत महत्त्व काय व किती ?

गणितस्वरूप जें ताल त्यामध्यें अवसाननामक उच्चारच नाहीं, आणि सम ही त्या तालाच्या आदिअंतींचे क्षण दाखविते, यापलीकडे समेला केवळ तालांत अधिक महत्त्व नाहीं, हें सहज पटेल. उरला तो ठेका आणि त्यामधील अवसान. याचा विचार करतांनां आपणांस ठेक्याचे बोल, छंदांतील चरणांचे उच्चार, गीतांमधील एकेक आवर्तनीय स्वरवाक्य, हेंच पहावें लागतें.

अवसानी 'धा' हा बोल असला तरी तो सर्वाधिक बलानें, आपातस्वरूप असाच हवा असें मुळींच नाहीं; उलट कित्येक ठेक्यांत तो हुंकारयुक्त, आगमक्षयरूप असाच असतो, हें आपण पाहिलें. गीतांमध्यें सर्वसाधारणतः असें आढळतें कीं अवसानींचा उच्चार कठोर व्यंजनात्मक असा क्वचित् असतो, परंतु घोषयुक्त, अनुस्वारात्मक असा पुष्कळदा असतो, आणि बहुधा तो दीर्घ असतो. दीर्घत्व हें त्याचें अवश्य नव्हे पण प्रधान लक्षण बनलेलें दिसतें. त्याचा उच्चार धाड्धाड् ठोकाठोकीचा करणें ही कोणा गायकवादकाची लकब असेल पण गीतार्थांत, शब्दांत तसा उद्देश सहसा दिसत नाहीं. 'समेच्या 'धा' वर आदळलें पाहिजे' ही विकृति, प्रकृति नव्हे. कित्येकदा तर अवसानीं 'आ' 'अं'–आणि कधीं दीर्घप्राय 'अ' सुद्धां !–असे स्वरोच्चारच असतात ! (आद दाता अंत दयावन्त; सखी मुखचंद्र छबी; अचल रहो राज या चीजा पहा). येथें तर
+ + +
'आदळणें' अशोभनीयच.

आजकालच्या छन्दःशास्त्रानुसार चरणाच्या पहिल्या मात्रेवर अवसान हवें असें मानलें जातें एवढेंच; छंदःशास्त्रांत, नाट्यशास्त्रांत तसा नियम नाहीं. तथापि चरण हें एक आवर्तनीय रूप म्हणून त्याची पहिली मात्रा अवसान घेते असें म्हणतात. तथापि ती मात्रा आघाती, घोषयुक्त, आपातयुक्त, दीर्घहि, असावीच असा नियम दिसत नाहीं, उलट अपवादच असंख्य आढळतात. 'कश्चित्कान्ताविरहगुरुणा...' मध्यें तसें आहे, तर 'मेघालोके भवति सुखिनोपि—'
+ +
यांत नाहीं. 'प्रातःकाळ हा विशाल भूधर' मध्यें आहे तर 'सुंदर लेणीं तयांत खोदा' मध्यें आहे
+ +
असें म्हणवत नाहीं आणि 'अवकाशाच्या ओसाडींतील' मध्यें नाहींच. 'धूळीमधिं दगडावरि
+ +
टेंकितोंच माथा' मध्यें आहे पण 'पुरे पुरे नसती ही वाटचाल आतां' मध्यें प्रथमाक्षर आपात-
+
युक्त योग्य नव्हे. अशीं कैक उदाहरणें एकाच कडव्यांतील देतां येतील. पुन्हां, अतीत–अनागत ग्रह हे छंदांत आहेतच आहेत म्हणून तर पटवर्धनांनां 'आद्यतालपूर्वक गण' ही भाषा करावी लागली. त्यांच्याच कवितांत पहाः 'बुझावूं मी किती तूतें ?' 'भवानी आमुची आई,' 'बजरंग
+ + +
असे परंतु थोडे,' 'नाना बाहुली माझी,' नुक्तें तूं उघडूनि दार म्हटलें—' 'कुणीहि यावें,

बसूनि जावें ' इत्यादि. तेव्हां चरणाची सुरुवात आपाता–आगमानें हेंहि नियमात्मक नाहीं. हें कधीं छंदावर, कधीं स्वरक्रमरचनेवर, कधीं अर्थावर तर कधीं त्या स्थानीं जो शब्द पडला त्या शब्दाच्या मान्य उच्चारावर ठरतें.

अवसानीं जो उच्चार, तो ज्या शब्दांत असतो त्या शब्दाला चरणांत कांहीं विशेष महत्त्व असतें.

याचेंच तालाच्या भाषेंत भाषान्तर असें कीं ठेक्याची सुरुवात जेव्हां अनागतग्रहानें होते तेव्हां गीत सुरू झाल्यावर प्रथम तोंड येतें, मुखडा घेतला जातो, व मग सम येते, अवसानाची मात्रा वाजते. आणि ती जोरभाराची, खुल्या बोलाची असो नसो, दीर्घच असते म्हणजे संपूर्ण मात्रा वाजते. म्हणून तिला स्पष्टता असते. कधीं कधीं सम वाजवीत नाहींत; तें वैचित्र्यासाठीं खरें, पण तो विरामहि स्पष्ट दाखवला जातो; अभाव प्रमुख केला जातो.

मुखड्यानें, किंवा इतर तऱ्हांनीं अनागतग्रह करून, अवसान आलें अशींच उदाहरणें बंदीषींमध्यें अधिकांश आढळतात. एका यमन रागांतून मूर्च्छनेनें निघणारे सहा राग; त्या प्रत्येकांतील अतिपरिचित उदाहरणें पहा :

यमनः सौख्यसुधा वित । रो; नम्रभाव गुरु । पायीं; अली नबी औ । लादे;
+ + +
कह सखि कह सखि । कहिये; इत्यादि.
+

खमाज–झिंजूटी: संशय कां मनिं । आला; बारी उमर लड़ । कैंया; इत्यादि
+ +

जौनपुरी: प्रेम । भावें जीव; जाईं पर । तोनी; बाजे झनन झन । झननन;
+ + +
कौन रि । झावत; इत्यादि
+

बिलावल: सेवि रविक । रा; प्यारा नजर नही । आवंदा; इत्यादि
+ +

काफी: उगिच कां । कान्ता; खेलत नंदकु । मार; कौन तऱ्हेसे तुम । फेंकत; इत्यादि
+ + +

भैरवी: नृपकन्या तव । जाया; पदपंक । जातें प्रभुच्या;
+ +
ना मारो पिच । कारी; हांस हांस गरवा ल । गाऊं; इत्यादि.
+ +

मात्र जलद एकताल व जलद झपतालाचे सादरे यांत तसा प्रकार सहसा आढळत नाहीं, दादरा–कहरवा आणि धुमाळी यांत नाना प्रकार आढळतात. दादरा कहरवा धुमाळी यांत काटछाट फार, म्हणून जलद एकताल व जलद झपताल यांजवरच या संदर्भांत लक्ष अधिक जातें. आणि तालठेक्यांची चिकित्सा करतांनां या दोन्ही ठेक्यांबद्दल, व त्यांच्याचबद्दल, शंका उपस्थित

केलेल्या आहेत हें लक्षांत घ्यावें. जलद एकताल हा चतस्र कीं तिस्र कीं 'दोबारा दादरा ?' आणि जलद झपताल हें सूलतालाचें अर्ध कीं काय ? अशा त्या शंका आहेत. परंतु याबद्दल प्रस्तुत लेखकानें अधिक विचार केलेला नाहीं.

परंतु असें म्हणण्यास आधार आहे कीं फक्त अवसानानेंच सुरुवात हें छंद, गीत, बंदीश यांत निश्चित आहे असें नाहीं. तालवादनहि सपक ठेक्यानें सुरूं होतें असेंहि नाहीं. उलट अनागत-ग्रह हाच गीतछंदबंदीषींत अधिक दिसतो, व तालवादनाची सुरुवात मुखडा–मोहरा–उठान–पेष्कार यांनींच अधिकतर करण्याचा प्रकार आहे.

यामुळें काय होतें, तर अवसानीं जो उच्चार त्याकडे चित्त अधिक वेधलें जातें. तालवादन जरी सपक ठेक्यानें सुरूं केलें तरी त्या ठेक्याच्या सुरुवातीच्या, प्रथमावर्तनाच्या बोलाकडे चित्त विशेष जात नाहीं, तर दुसऱ्या आवर्तनाच्या अवसानाकडेच जातें. आणि हें अवसान पुऱ्या मात्रेचें असतें. स्वरवाक्यें (स्वरयोजनेंतील क्रम) जर पाहिलीं तर बहुधा आढळतें कीं अवसानींच्या संबंध मात्रेकडे स्वरवाक्याची धांव असते, तेथें जो स्वरनाद तो बहुधा पूर्णमात्रेइतका दीर्घ असतो, तेथें न्यास–अपन्यास–संन्यास यांपैकीं एकादें येतें. आणि स्वरवाक्याचे ग्रह, अंश हेहि त्या मात्रे-पासूनच उचल घेतात, स्वरवाक्यें समेपासून–समेच्या क्षणापासून—नव्हे तर अवसानाच्या मात्रे-पासून, ती मात्रा पुरी झाल्यावर, उपजतात. याला अपवाद असल्यास थोडे.

गीतछंदांतहि सामान्यतः आढळतें म्हणतां येईल कीं उच्चारक्रम, पदक्रम, शब्दक्रम, अर्थभाव यांचा अवसानाच्या मात्रेवर या ना त्या प्रकारें कमीअधिक प्रमाणांत न्यास असतो; त्या मात्रेच्या उच्चाराला कांहीं महत्त्ववैशिष्ट्य असतें.

परंपरागत अशा कित्येक बंदीषींत–आणि येथील सर्व विधानें ध्रुपद–टप्पा–होरी–ख्याल–ठुमरी इत्यादि सर्व प्रकारांनां, नानावाद्यांतील स्वरवर्णांनां लागू होतात—असें दिसतें कीं वर वर्णि-लेल्या स्वरूपाच्या समेवर (त्याक्षणी) अर्थवाही शब्द बहुधा संपत नाहीं; सुरूं तरी होतो (हें कहरवा, धुमाळी, दादरा, जलद एकताल, झपताल, यांत अधिक) किंवा शब्दाच्या अर्धेमध्येंच अवसानाची मात्रा येते. आणि गीताचे शब्द अथवा त्याची स्वररचना किंवा वर्णोच्चार असे असतात कीं त्या मात्रेवरील उच्चारालाहि महत्त्व असतें. म्हणजे यतिभंग तरी होतो अथवा अवसानीं शब्द सुरूं होतो. संपत नाहीं. छंदांत यतिभंग हा दोष; तेथें शब्द तुटतो.

अशा तपासणीनें म्हणतां येतें कीं लयगतिपरंपरेमध्यें सर्वांत अधिक प्रमुख घटक अशा रूपानें अवसानाची मात्रा सजविली जाते. अवसान ही स्पष्टनिर्दिष्ट उच्चारित मात्रा असें ठरतें. आणि अवसानीं, दोन स्वरवाक्यांमधील अतीत–अनागतांचा 'संधि' आढळतो.

ही भाषा संदिग्ध, अव्याख्यात आहे खरी. येथें सांगितलेल्या विधानांनां अपवादहि आढळतील. परंतु तूर्त अशा भाषेवरच निर्वाह प्राप्त आहे, आणि अपवाद फारसे नाहींतसें वाटतें. शिवाय, हा प्रस्तुत लेखकाचा स्वतःचा आडाखा आहे एवढेंच. उपयुक्त म्हणून लिहिला.

आणखी एका प्रकारें अवसानाच्या उच्चाराचा, तेथील बोलाचा, तेथील स्वरनादाचा

अन्वय लागतो. त्याला अलंकारिक भाषेमध्यें 'अपरिहार्य नियति' असें म्हणतां येईल. याचा एकूण छंदानुरोधी विचार प्रस्तुत लेखकानें अजून केला नाहीं, परंतु गायनवादनदृष्ट्यां केला आहे. त्याला आधार, बुझुर्गांची शिकवण हा आहे. कांहीं बुझुर्ग अवसानाला 'आमद्' म्हणतात; आमदन् म्हणजे येणें. बुझुर्ग म्हणत कीं सम (त्यांनीं अवसान या अर्थी सम म्हटलें) ही 'येते-येते-आली' अशी असते. शब्द-अर्थ-स्वर-लय यांतून ती उगवत उगवत प्रकाशते. याची अधिक फोड 'स्वररागविचार' पुस्तकांत केली जाईल. तूर्त एकच उदाहरण पुरेल. विलंबित एकतालाच्या प्रथमावर्तनींच्या शेंवटच्या म्हणजे बाराव्या मात्रेवर 'ना' हा बोल आहे, त्यानंतर समेचा क्षण व त्यापुढें द्वितीयावर्तनाचें अवसान म्हणजे त्या आवर्तनाच्या पहिल्या मात्रेचा बोल 'धीन्.' हें । ना ॥ धीन् । असें खरें, पण रंजकतेसाठीं तें । नाऽनाऽ ॥ धीन् । असें करतात. याहून
१२ +१ १२ +१

अधिक रंजकता साधते ती । धाऽ गेन । धाऽ गेन ॥ धीन् । बोलांनीं. विलंबितलयामुळें
११ १२ +१

कलाविधि (मात्रेचे अंशभाग करणें) हें शोभतें, आणि १२ व्या – त्याहूनहि सरस म्हणजे ११ व्याच— मात्रेला 'आतां अवसान येणार' असें जाहीर होऊं लागतें. सम घेण्याचे म्हणजे अवसान घेण्याचे नाना प्रकार, त्यांपैकीं हा सर्वांत अधिक रंजक मानतात. पण याबद्दल हल्लींच्या कलावन्तांमध्यें कांहीं तारतम्य नाहीं. पूर्वीं तारतम्य असे, आणि वेगवेळया बाजांमध्यें ("घराण्यां"(?) मध्यें) वेगवेगळया तऱ्हांवर अधिक मेहनत घेतलेली दिसे. जसें 'ही सम अलादियांची; ही भास्करबुवांची; ही अब्दुलकरीमची; ही मियाजानची' असें सांगतां येत असे. त्या त्या लोकांनां इतर तऱ्हा येत नव्हत्या असें नाहीं, पण आवड म्हणा कीं पीठिका म्हणा, एक-दोन प्रकारांवर अधिक भर दिलेला आढळे. मसीतखानी नांवाच्या सतारीच्या बाजाचें एक वैशिष्ट्य असें कीं अवसानआधीं १॥, २॥ अशा अपूर्णांश मात्रेपासूनच 'आमद्' असा इषारा होतो. (बाजांच्या विचारांत हे असलेच विषय विवेचनाधार म्हणून घेतले पाहिजेत).

तेव्हां अवसानाचें ठेक्यांत स्थान काय? या प्रश्नाचें उत्तर तीन प्रकारें मिळतें. स्पष्ट-निर्दिष्ट उच्चारित मात्रा; स्वरवाक्यांच्या उच्चारांतील अतीतानागतांचा संधि; आणि लयकारक ध्वनींची 'अपरिहार्य नियति' किंवा 'आमद्.' हे संदिग्ध अंदाज, अधिक चर्चाविचार व्हावा यासाठीं, मांडले. अशा चर्चेनें फायदाच होईल.

आतां पुढचा मुद्दा घेऊं. तो यांतूनच कांहींसा निघतो.

ओ) आवर्तनकल्पना कोठवर टिकते

वर कैक उदाहरणें दिलीं, त्यांत अनागतग्रह आहे. तर गीतचरण पुरा होईल तेव्हां ठेका पुरा झालेला नसणार. समजा चरण १६ मात्रांचा आहे आणि त्याचा प्रथमप्रमुख उच्चार २॥ मात्रांनंतर ठेवला आहे. ठेका १६ मात्रांचाच लागणार, त्याला १३॥ मात्रांनें तोंड येणार. म्हणजे ठेक्याच्या १३॥ मात्रा पुऱ्या होतील त्या क्षणाला चरण पुरा झालेला असणार. (हें पुढल्या चरणालाहि असेंच चालू रहाणार, अन्यथा चरणान्तीं २॥ मात्रा विराम अथवा कांहीं आलाप घ्यावा लागेल.) आतां चरण एकच आहे असें मानूं, कारण ताल हें एकजिनसी रूप

मानलें आहे, तर ठेका किती मात्रांचा झाला ? २॥ मात्रांचा मुखडा पुनरावृत्त होणार असें मानलें तर १६ मात्रांचा ठेका खरा, पण त्याचें प्रमाणित रूप (१६ मात्रांचें) राहिलें नाहीं. किंवा १३॥ मात्रांचा असाच तो ठेका म्हणावा लागेल! मग ठेका तो काय राहिला, १६ मात्रांचें काय झालें? (मुखडा २॥ मात्रा + १३॥ मात्रा तुकडा असा 'ठेका' आपण मानीत नाहीं, हें "२॥ + १३॥" असें रूप पुनरावृत्त करीत नाहीं, हा मुद्दा).—कीं चरण व ठेका या कल्पना मुळांत एकच आहेत हें लेखकाचें मतच अग्राह्य म्हणावें ?

तें मत इतक्या व इतक्या विविध आधारांवर उभारलेलें आहे की या प्रश्नानें तें अग्राह्य होत नाहीं. प्रश्न वाटतो तसा अवघड नाहींच. उत्तर असें कीं २॥ मात्रा मुखडा + १३॥ मात्रा तुकडा ही भाषाच येथें युक्त नव्हे. १६ मात्रांचे जे ठेके आपणांस माहीत आहेत त्यांच्या अनुरोधानें हें मानलें. परंतु पूर्वी ठेका व छंदचरण यांच्या संबंधाबद्दल लिहितांनां म्हटलेंच आहे कीं प्रत्येक चरण हा एकेक ठेकाच होय, कारण प्रत्येक चरण हा तालावर्तनाचा एकेक उच्चारक्रम आणि ठेका म्हणजेहि तालावर्तनाचा एकेक उच्चारक्रमच. 'स्वस्ति श्री गणनायको गजमुखो मोरेश्वरः सिद्धिदः' आणि 'पूर्वीचे स्वर आळवीत सनई देवालयीं वाजते' हे दोन्ही चरण एकाच छंदाचे. मात्रा १६ असें मानूं. ताल एकच आहे. पण दोहोंनां एकच ठेका 'लागत' नाहीं! आणि तीनताल–तिलवाडा वगैरे ठेकेहि यथातथ्य होत नाहींत! हे दोन ठेकेच आहेत व ते दोन्ही परस्परभिन्न आहेत. तेव्हां येथें दोन वेगवेगळे ठेके (कायदे) मानले पाहिजेत. हेंच 'लिपटून वाजवणें' किंवा साथ करणें यांत दिसतें; लिपटून वाजवतांनां मूळचा प्रमाण ठेका निघूनच जातो. आणि असा विचार केला कीं मुखडा, तोंड वगैरे भाषेला थाराच उरत नाहीं. प्रथममात्रेवर 'धा' सारखा बोल हवाच असें नाहीं हें पूर्वी दाखवून दिलेंच.

दुसरी एक शंका अशीच सोडवितां येते. कांहीं छंदांत चरणाचरणामध्यें दीर्घ विराम येतो आणि कोणी त्या विरामाऐवजीं तेवढा दीर्घालाप घेतात. अशा प्रसंगीं ठेका किंबहुना तालहि केवढा मानावा ? त्या चरणाएवढा कीं विराम–आलाप हे हिशेबांत घेऊन? उत्तर सरळ आहे: जर ती ती दीर्घता पुनरावृत्त होणार असेल तर ताल व ठेका विराम–आलाप यांसकट दीर्घतेचा, तेवढ्या तशा अंगखंडांचा. उगाच एकाद्याच चरणान्तीं हें होणार असेल तर त्याचा उपाय म्हणजे तेवढ्यापुरता 'ठेका बदलला' असें म्हणावें अथवा चरणान्तीं ठेका बंद करावा. गीतांत 'चाल बदलून' असतेंच, आणि गझलांत मध्यें 'ठेका बंद' हा प्रकार असतोच; तसेंच हेंहि. परंतु हें असें करावें लागतें याचाच अर्थ, छंदाला योग्य ती चाल, योग्य तीताललयरीति, लावली गेली नाहीं. साकी–दिंडी–ओंवी यांत हें दिसतें. दोन चरण (ओंवींत एक चरण) हे वेगळ्या अंगखंड-जातिचे असतात. आलाप अवश्य नाहीं. ठेका एकच लावावा या धोरणानें आलाप घेतले जातात. (हें लेखकाचें मत मान्य होणार नाहीं, परंतु तर्कदृष्ट्यां त्याशिवाय दुसरें उपपन्न होत नाहीं).

तिसरी शंका अधिक वाजवी आहे. कधीं चरणान्तीं अर्थभाव पुरा होत नाहीं, लगोलग दुसऱ्या चरणाचा उच्चार सुरू होतो. वैनायक, मुक्त इत्यादि छंदांतच असें होतें असें नव्हे, तर जुन्यांतहि होतें; जसें 'तेव्हां आम्हीं म्हटलें काळोखाची ऽ। रजनी केव्हां विरून जाइल ही साची ?'

यांत, अशा प्रसंगीं आवर्तन केवढें ? एका चरणाएवढें कीं दोन ? आणि जर हाच 'प्रवाही' प्रकार सतत चालू राहिला तर काय करावें ?

याचें क्रियादृष्ट्यां उत्तर सरळ वाटतें. ताल मूळचाच, फक्त सम व अवसान हें दुर्बल केलें कीं झालें, हें तें उत्तर.

परंतु प्रश्न दिसतो त्याहून खोलवर नेतां येतो. त्याचें तालदृष्ट्यां रूपान्तर करूं म्हणजे प्रश्नाचें कूटत्व उघड होईलः तिहाया, मोहरे, नाना परणें, यांत काय होतें ? ठेका कायम रहातो काय ?

'तालव्यवहारां'त अशा प्रकारांचीं अनेक उदाहरणें दिलीं तीं येथें उद्धृत करण्याची गरज नाहीं, तेथें तीं पहावीं. स्पष्ट दिसेल कीं परणांत ठेका, आवर्तन ही कल्पना केवळ संस्काररूपी, बीजभूत अशी रहाते; व्यवहारतः ठेका व आवर्तन हें लुप्त होतें. किटतक गदिगन धा ऽ ऽ ऽ ची तिहाई तीनतालाच्या नवव्या मात्रेला सुरूं करता येते; तीनतालाचा उत्तरभाग व ही तिहाई यांची तुलना पहा :

(ना । तीन् । तीन् । ना)(धा । धीन् । धीन् । ना ॥ धा ।
०९ १० ११ १२ ×१३ १४ १५ १६ +१

४ ४ ४ ४ ४ ४ ४ ४
(किटतक । गदिगन । धा ऽ ऽ ऽ । किटतक)(गदिगन । धा ऽ ऽ ऽ । किटतक । गदिगन ॥ धा ।
०९ ×१३ +१

११ व्या मात्रेवर तीन् ऐवजीं धा आला, तेराव्या मात्रेवर धा ऐवजीं गदिगन आला. फक्त १४ व्या मात्रेवर धीन् ऐवजीं धा हा सजातीय बोल आला. येथें खंड बदलले असा भास म्हणावा कीं प्रत्यक्षच बदलले म्हणावें ? भास म्हणतां येत नाहीं हें इतर विस्तृत उदाहरणांवरून दिसेल. उच्चारदृष्ट्या पहातां खंड बदललेच आहेत; मग केवळ गणितदृष्ट्या पहाण्यांत मतलब काय ? वरील उदाहरणांत, ताल ४, ६, ३, ३ अशा मात्रांच्या खंडांचा झाला असें कां म्हणूं नये ? जसें

॥ धा । धीन् । धीन् । ना)(धा । धीन् । धीन् । ना । किटतक । गदिगन)(धा ऽ ऽ ऽ ।
+१ २ ३ ४ ×५ ६ ७ ८ ९ १० ×११ १२

किटतक । गदिगन) (धा ऽ ऽ ऽ । किटतक । गदिगन ॥ (धा पुढच्या आवर्तनांत गेला).
१३ ×१४ १५ १६

आणि असें जर मानलें तर या तालाचीं अंगें, खंड, जाति, गति हीं काय समजावीं ? त्यांत 'प्रमाणबद्धता', 'गेष्टाल्ट्' इत्यादि कल्पना कोठें गेल्या ?

एक सहज सुचणारें उत्तर असें कीं, जोरभार व खुलेबंद बोल यांत निकालाचा फेरफार करून मूळची चतस्रजाति, मूळचे चार खंड हे कायम राखले जातात. पण हें असेंच होतें असा कर्णप्रत्यय येत नाहीं, धा जोरदार भरा खुलाच वाजवला जातो. म्हणून हें उत्तर पटण्यासारखें नाहीं.

हें रंजकतेसाठीं केलें जातें, कबूल. रंजकतेसाठीं येथें प्रमाणबद्धतेंत वैचित्र्य, वैविध्य, क्लिष्टबोध हें आणलें, कबूल. आणि अवसान हें 'आमद्' रूप केलें; येतें असें वाटतें पण अजून येत नाहीं, आतां आलेंसें वाटतें पण तरी आलें नाहीं,—आतां येतेंसें वाटतें व आलें, असा बर्ताव

झाला; हें कबूल. पण आवर्तन व ठेका यांचें काय झालें ? आणि वैचित्र्यवैविध्यांत तारतम्य हवें, मर्यादातिक्रम होऊं नये, हें कसें कोठवर कोणी ठरवावयाचें ?

चार धा चा तीन दमांचा तीन तालातला चक्करदार सविस्तर मांडूं. तो पूर्वी प्र. ३५३ वर केवळ उल्लेखिला होता.

आवर्तन मात्रांक

१ १ ते ८ ॥ धिट । धा । धाधा । तिरकिट)(धिट । धागे । धाधा । तिंना)
९ ते १६ (किटतक । तिरकिट । तकताऽ । तिरकिट)(धिट । धागे । नधा । तिरकिट ॥
२ १७ ते २४ ॥ धा । धा । धा । धा)(नधा । तिरकिट । धा । धा)
२५ ते ३२ (धा । धा । नधा । तिरकिट)(धा । धा । धा । धा ॥
३ ३३ ते ४० ॥ नधा । तिरकिट । धा । धा)(धा । धा । — । —)
४१ ते ४८ (— । धिट । धा । धाधा)(तिरकिट । धिट । धागे । धाधा ॥
४ ४९ ते ५६ ॥ तिंना । किटतक । तिरकिट । तकताऽ)(तिरकिट । धिट । धागे । नधा)
५७ ते ६४ (तिरकिट । धा । धा । धा)(धा । नधा । तिरकिट । धा ॥
५ ६५ ते ७२ ॥ धा । धा । धा । नधा)(तिरकिट । धा । धा । धा)
७३ ते ८० (धा । नधा । तिरकिट । धा)(धा । धा । धा । — ॥
६ ८१ ते ८८ ॥ — । — । धिट । धा)(धाधा । तिरकिट । धिट । धागे)
८९ ते ९६ (धाधा । तिंना । किटतक । तिरकिट)(तकताऽ । तिरकिट । धिट । धागे ॥
७ ९७ ते १०४ ॥ नधा । तिरकिट । धा । धा)(धा । धा । नधा । तिरकिट)
१०५ ते ११२ (धा । धा । धा । धा)(नधा । तिरकिट । धा । धा ॥
८ ११३ ते १२० ॥ धा । धा । नधा । तिरकिट)(धा । धा । धा । धा)
१२१ ते १२८ (— । — । — । धिट)(धागे । धाधा । तिरकिट । धिट ॥
९ १२९ ते १३६ ॥ धागे । धाधा । तिंना । किटतक)(तिरकिट । तकताऽ । तिरकिट । धिट)
१३७ ते १४४ (धागे । धाधा । तिरकिट । धा)(धा । धा । धा । नधा ॥
१० १४५ ते १५२ ॥ तिरकिट । धा । धा । धा)(धा । नधा । तिरकिट । धा)
१५३ ते १६० (धा । धा । धा । नधा)(तिरकिट । धा । धा । धा ॥
१६१ ते — ॥ धा । — । — । —)

या चक्करदारांत कितीकिती वैचित्र्यवैविध्य आहे आणि त्या वैचित्र्यांतहि किती प्रमाणशीरता, किती नियमन साधलें आहे, तें पहाण्यासारखें आहे.

एकूण आवृत्ति जी होते ती १ ते ४१ इतक्या मात्रांची. पहिला बोल धिट. तो पुन्हां ४२ व्या मात्रेला येऊन दुसरी आवृत्ति ८२ व्या मात्रेला संपते. ८३ व्या मात्रेवर पुन्हां धिट हा बोल येतो व तिसरी आवृत्ति १२३ व्या मात्रेला संपते. १२४ व्या मात्रेला पुन्हां धिट हा पहिला बोल येतो व चौथी आवृत्ति १६४ व्या मात्रेला संपते. चक्करदारांत चार धा म्हणून आवृत्ती चार. आतां १ ते १६ अशा मात्रांचें, १ ते ४, ५ ते ८, ९ ते १२, १३ ते १६ या मात्रांच्या खंडांचें, जें आधारभूत तालस्वरूप त्याच्या अनुरोधानें ही धिट नें सुरूं होणारी आवृत्ति कोठेंकोठें सुरूं होते

पहा. पहिली आवृत्ति १ ते १६ या तालमात्रांपैकीं पहिल्या मात्रेवर सुरूं आहे. दुसरी आवृत्ति सोळा मात्रांच्या तालावर्तनांत दुसऱ्या मात्रेवर सुरूं. तिसरी आवृत्ति सोळा मात्रांच्या तालावर्तनांत तिसऱ्या मात्रेनें सुरूं. आणि चौथी आवृत्ति सोळा मात्रांच्या तालावर्तनांत चौथ्या मात्रेनें सुरूं होते! म्हणजे आवृत्ति सुरूं होण्याचें स्थान प्रत्येक वेळीं एकेका मात्रेनें पुढें पुढें सरकतें!

या चक्करदारांत आणखी एक पुनरावृत्ति आहे, ती 'नधा तिरकिट धा धा धा धा - - -' या ९ मात्रांची. ही नधा या $\frac{१}{२} + \frac{१}{२} = १$ मात्रेनें सुरूं होते. चक्करदार चार धा चा म्हणून प्रत्येक ४१ मात्रांच्या आवर्तनीय तुकड्यांत ती चार वेळां आवृत्त होते. ती कोठें कोठें सुरू होते हें, १६ मात्रांच्या आधारभूत तालस्वरूपाच्या अंगानें पहा. पहिल्या आवृत्तिमध्यें, १ ते ४१ या मात्रांमध्यें, १६–१६ मात्रांचीं जीं आवर्तनें त्यांत नधा कोठें कोठें येतो?– पहिला नधा १६ मात्रांपैकीं १५ वीला, तिसरा ११ वीला, व चौथा १ लीला. यांत नियम स्पष्ट होत नाहीं, परंतु १६ मात्रांचे ४–४ मात्रांचे खंड जे आहेत त्यांवरून पाहिलें कीं मौज दिसते! पहिला नधा खंडाच्या ३ ऱ्या मात्रेला, दुसरा नधा खंडाच्या १ ल्या मात्रेला, तिसरा नधा खंडाच्या ३ ऱ्या मात्रेला, व चौथा नधा खंडाच्या १ ल्या मात्रेला. नंतरचे नधा खंडाच्या ४ थ्या, २ ऱ्या, ४ थ्या, २ ऱ्या मात्रेला. पुढें नधा खंडाच्या १ ल्या, ३ ऱ्या, १ ल्या, ३ ऱ्या मात्रेला आणि नंतर २ ऱ्या, ४ थ्या, २ऱ्या, ४ थ्या मात्रेला. म्हणजे आधीं नधा दोनदोन मात्रांनीं मागें मागें सरकतो व नंतर दोन दोन मात्रांनीं पुढें पुढें सरकतो! (येथें केवळ ४ मात्रा या खंडरूपावर लक्ष दिलें).

अशाच प्रकारें, धा धा धा धा हे जे चार धा आहेत, ते १६ मात्रांच्या मूळ तालरूपाच्या ४ मात्रांच्या खंडरूपावरच फक्त लक्ष देऊन अशा ४ मात्रांपैकीं कोठें कोठें येतात तें पहा. पहिला धा पाहू. तो ४ मात्रांपैकीं १ ल्या, ३ ऱ्या, १ ल्या, ३ ऱ्या; २ ऱ्या, ४ थ्या, २ ऱ्या, ४ थ्या; ३ ऱ्या, १ ल्या, ३ ऱ्या, १ ल्या; ४ थ्या, २ ऱ्या, ४ थ्या, २ ऱ्या मात्रांवर येतो! १–३, १–३; २–४, २–४; ३–१, ३–१; ४–२, ४–२!

आतां १६ मात्रांचें जें आधाररूप, त्यांतील पहिल्या मात्रेवर अवसान; तें धा धा धा धा या चार धा पैकीं कितव्या धा चें केव्हां येतें तें पहा; १६ मात्रांच्या दुसऱ्या आवर्तनाच्या अवसानीं धा आहे तो चार धा पैकीं पहिला आहे. नंतर १६ मात्रांचीं दोन आवर्तनें धा या अवसानाशिवायच जातात, पुढें अवसानीं धा येतो तो चार धा पैकीं दुसरा आहे. पुन्हां दोन आवर्तनें धा या अवसानाशिवायच जातात व त्यांपुढच्या आवर्तनाच्या अवसानीं धा येतो तो चार धा पैकीं तिसरा आहे. मग पुन्हां दोन आवर्तनें धा या अवसानाशिवाय जातात आणि त्यांनंतर अवसानीं धा येतो तो चार धा पैकीं चौथा आहे!

आणखीहि अशा मौजा दिसतील, पण एवढें पुरे.

हें वर्णन वाचकांस सहज उलगडेल, कारण छापील परण 'चित्ररूपानें, स्थिर असें' समोर आहे; त्यांची परीक्षा डोळ्यांनीं सहज होते कारण पहाण्याला, विचार करण्याला, मागेंपुढें अवलोकन करण्याला, हवा तेवढा वेळ मिळतो. या सांगाड्यांत जर एकादी पद्यरचना बसवली तर आपले पूर्वज तिला चित्रबंधनामक पद्यरचनाप्रकाराचें एक उदाहरण समजले असते. आधुनिक साहित्यिक भाषेंत, येथें 'आकृतिबंध' स्पष्ट आहे असें म्हणतां येईल.

पण हें परण आहे, बोल आहेत, ते कानांनी ऐकावयाचे आहेत, त्यांनां उत्पत्ति–स्थिति –लय आहे, कालक्रम आहे, ते पुढेंपुढें चाललेच आहेत. मागेंपुढें पहाण्याला, तपासणी कर-ण्याला आपणांस वेळ दिलेला नाहीं, ऐकतांऐकतांच प्रमाणबद्धतेची प्रतीति घ्यावयाची आहे. प्रश्न असा कीं, अशी प्रतीति सर्वांस सहजस्पष्ट होते काय?—नाहीं, असेंच उत्तर मिळणार. ज्याला १६ मात्रा, ४ खंड, एकेका मात्रेच्या उच्चाराची त्यामधील 'ठराविक' जागा आणि 'मागेंपुढें सरकलेली' जागा, या सर्वांचें भान–अवधान असेल त्यांनांच ती प्रतीति येईल; आणि तें भान–अवधान जेवढें अंगवळणीं पडलेलें रुजलेलें, तेवढी ती प्रतीति सहज व स्पष्ट होईल. आणि शिवाय परणामधील बोलांच्या उच्चारित रूपांच्या नादबलभेदांची अनुभूति असल्यामुळें त्यांनां हें परण रंजक वाटेल. परंतु हें अवधान ज्याला नाहीं त्याच्या कानांवर पडलेल्या वारंवार आवृत्त होणाऱ्या 'नधा तिरकिट धा धा धा धा - - -' या तुकड्याचें प्रयोजन काय, तीन मात्रांचा विराम कशासाठीं, याचा बोध त्याला होणार नाहीं; हें परण त्याला कंटाळवाणेंहि वाटेल. परंतु बोल अधिक सूक्ष्मांगांचे केले, बोलांतहि वैविध्य आणलें तर त्याला हें परण नाददृष्टिनें रंजक वाटेल. तथापि त्यांत लयतालदृष्टिनें वैविध्यासह प्रमाणशीरता कशी आहे हें कळणारच नाहीं. १६ मात्रा, ४ खंड हें जरी त्याला माहीत असलें तरी त्याचें तेथें लक्ष स्थिर होणार नाहीं.

येथें मुख्य व गौण लय एकाच वेळीं प्रतीत होतात या मुद्याचा संबंध आला. १६ मात्रा, ४ खंड हें एकजिनसी रूप लयांगें करतें. परंतु कर्णदृष्ट्या ४१ मात्रा वेगवेगळ्या प्रकारांनीं वेग-वेगळे खंड करून येतात, त्यांतहि नधा तिरकिट धाधाधाधा - - - चार वेळां हा तुकडा, ३६ मात्रांचा, आणखी एका प्रकारें लयकारक होतो, त्यांतहि नधा तिरकट धाधाधाधा - - - या ९ मात्रांचा त्याच्या पोटांतला तुकडा वेगळ्या प्रकारें लयकारक होतो; शिवाय पहिला–दुसरा तिसरा–चौथा धा हेहि लयकारक होतात. घडींघडीं जें मुख्य तें गौण बनतें, जें गौण तें मुख्य.

जर असें सिद्ध झालें कीं १६ मात्रा ४ खंड हें रूपच मुख्य आहे, तर ठेका नाहीं तरी निदान आवर्तनकल्पना ही परणादिकांत कायमच रहाते असें म्हणतां येईल. केवळ कर्णरसिकांच्या (कनरसियांच्या) नजरेनें ती रहात नाहीं हें स्पष्टच आहे. तालज्ञांचें म्हणणें मात्र असें पडेल कीं आवर्तन हेंच मुख्य धरून परणें रचलेलीं असतात, नाहींतर अवसान अमुक इतक्या मात्रांनंतर अमुक मात्रेवरच यावें ही योजना कशाला केली असती? हें म्हणणें चुकीचें नव्हे. परंतु त्यावर उत्तर असें कीं आवर्तनकल्पना ही तेथें केवळ हिशेबी गणिती चौकट या रूपानें आहे, ती गृहीत आहे; पण कानांनां प्रत्यक्ष प्रत्यय जो येतो तो 'आवर्तनरूप १६ मात्रांचें' असा नव्हे; किंबहुना असा प्रत्यय येऊं नये अशीच परणाची रचना असते. आणि लयताल हे कर्णप्रत्ययसिद्धिचे विषय आहेत, गणिती हिशेबासाठीं नव्हेत.

तेव्हां लेखकाचा अंदाज असा कीं ध्वनिदृष्ट्या परणादिक तालविस्तारक्रीडेमध्यें कित्येकदा आवर्तन हें गौणच केलें जातें. त्यांत जो ध्वनिक्रम, नादपरंपराघोष, त्यांत लय, जाति, खंड, अंगें, गति, यति हीं दिसतील; परंतु तीं बदलतींहि असूं शकतील; मूळ योजिलेल्या एकजिनसी आवर्तन–ठेका यांनां डावलणारीं असतील. केवळ कर्णप्रतीतिमुळें रंजकता येईल ती लयगतिजाति–अंगखंडांमुळें आवर्तनामुळें नव्हे. आवर्तनरूपाचा प्रत्ययसंस्कार जागृत ठेवून ही प्रतीति घ्यावयाची

तर त्यांत बुद्धिव्यापारक्रिया अधिक चालणार. अशी बुद्धिक्रीडा कोणास कोठवर रंजक होते हें संस्कार, मूळप्रवृत्ति, अभ्यास, सामाजिक परिसर इत्यादि अनेक गोष्टींवर अवलंबून राहील.

आपण पूर्वी पाहिलें कीं सामगायनांत ठराविक आवर्तन नाहीं. चूर्णपदांतहि आवर्तन नाहीं. 'छोट्या' ओंवीसारख्या छंदाचा एक चरण तोकडा, तेथें आवर्तन कायम नाहीं.

म्हणून कीं काय, तालाच्या दशप्राणांमध्यें आवर्तनाची गणना केलेली नसावी.

हाच न्याय डौल आणि वजन यांसहि लागतो. ते प्राण ठेक्याचे, तालाचे नव्हेत.

परंतु लयांगें हीं सुटत नाहींत हें पहावें. तात्पर्य, काल, (असल्यास) मार्ग, क्रिया, अंग, ग्रह, जाति, कला, लय, यति व प्रस्तार हे तालाचे दहा प्राण. मार्गकल्पना आज आहे पण व्यवहारांत मार्ग नाहीं, म्हणून व्यवहारतः आज प्राण नऊ. आवर्तन हा एक मुख्य तालकारक खरा, परंतु तो ध्वनिदृष्ट्या प्राणभूत नव्हे.

औ) अपूर्णमात्रिक ठेके

हा प्रश्न हल्लीं महत्त्व पावूं लागला आहे म्हणून त्याची थोडी चर्चा करूं. हल्लीं अपूर्णमात्रिक ठेके ऐकूं येऊं लागले आहेत. मोगाबाई कुर्डीकरांच्या एका तबकडीवर 'योगताल, १५॥ मात्रा' असें छापलेलें आहे. महापुरुष मिश्राच्या एका तबकडींत ७॥ मात्रांचा ताल आहे. असे अनेक प्रकार हल्लीं सांगतात. तर हें शास्त्रपरंपरेला अनुसरून आहे कीं नाहीं ?

एक उत्तर असें कीं ज्याअर्थी मात्रा हें मूळप्रमाणमान धरून पुढची व्यवस्था रचिली आहे त्याअर्थी ताल पूर्णमात्रांमध्येंच सांगितला पाहिजे, अपूर्णमात्रिक आवर्तन हें शास्त्रपरंपराविहित नव्हे. यावर प्रतिपक्ष हा कीं वर परणांच्या चर्चेमध्यें जसें म्हटलें कीं आवर्तन हें तालप्राण नव्हे, तसाच न्याय मात्रांनां कां लागूं होऊं नये ? एक किलो, शंभर ग्राम, एक ग्राम हीं आज वजनाचीं प्रमाणमानें असूनहि आपण बाजारहाट करतांनां ४०० ग्राम, ४५० ग्राम, ५०० ग्राम= अर्धा किलो अशा 'एक'मानांत भाव देतोंघेतोंच, तसा व्यवहार तालांत कां मानूं नये ? हा प्रतिपक्ष तर्कदृष्ट्या ठीक आहे. परंतु प्रत्यक्ष तपासणीनें दिसतें कीं हें वृथा भांडण आहे. व्यवहार होतो कसा तें पाहिलें पाहिजे.

महापुरुषाच्या तालठेक्याचें रूप असें आहे.

```
      २      २      २      २      २      २     १/२
|| ताऽ | तिट | कत )( धिन | नक )( धिन | नक | तत् ||
०१     २     ३   ×४      ५   ×६      ७      ७॥
```

शेवटचा तत् अर्धमात्रेचा आहे, म्हणून हा ताल ७॥ मात्रांचा म्हणावयाचा. हें रूप प्रमाणशीर नाहीं असें नाहीं, आणि वाजविलें आहे मोठें मधुर. परंतु सबंध तबकडींत हें आवर्तन एकवार असें नाहींच, दोन आवर्तनांनंतर वैविध्य येतें. परणें इत्यादिहि व्हावयाचीं त्यांत दिसतें कीं अर्धमात्रेचे दोन भाग होतात तेव्हां पूर्णमात्रेचे चार. म्हणजे प्रत्यक्ष व्यवहार अर्धमात्रेला 'एक'

समजूनच होतो! अर्थात् जी 'एक' म्हणून मात्रा म्हटली ती वस्तुतः दोन मात्रामानाची आहे. म्हणजे ताल १५ मात्रांचा, ६–४–५ अशा खंडांचा वास्तविक आहे, परंतु त्याला म्हटलें आहे ७॥ मात्रांचा, ३–२–२॥ अशा खंडांचा. जणूं चित्रमार्गदृष्टि अवलंबिली.

असाच प्रकार मोगाबाईंचा आहे. सारा हिशेब ३१ मात्रा मानून चालला आहे, परंतु त्यांतील प्रत्येक मात्रेला नांव मात्र अर्धमात्रा दिलें आहे.

तेव्हां हा वाद मुळांत अस्तित्वांतच यावयास नको होता.

तालविवेक करतांनां आणखी अनेक प्रश्न समोर येतील, परंतु सध्यां तरी ते गौण मानून या भागाला येथें विराम देणें इष्ट.

एकूण आतांपर्यंत आपणांला जें विशेषसें दिसून आलें त्याची यादी करूं. ती आपला विचारविवेक आणखी खोलवर नेण्याला उपयुक्त ठरेल.

१) उत्पत्ति–स्थिति–लय या क्रमामध्यें कालाधिष्ठान आहेच आहे आणि लयविचार–व म्हणून तालविचारहि–स्थिर, गतिनिरपेक्ष, कालनिरपेक्ष असा होणें नाहीं. या पुस्तकांत कोठेंहि आकृति नाहीं हें महत्त्वाचें आहे. खंडमेरु आकृतिमय आहे खरा, परंतु तें केवळ परंपरागत गणितासाठीं होय; आणि त्याच गणिताचे निष्कर्ष खंडमेरुशिवाय इतर पद्धतींनींहि मिळूं शकतात. गायन हें भाषित आहे. भाषित म्हणजे उच्चारक्रम. त्यांत काल अनुस्यूत आहे व कान हें एकच ब्राह्येंद्रिय वापरावयाचें आहे. पाश्चिमात्य वादनांत तोफांचे आवाजहि असोत,* भारतीय परंपरेमध्यें वादन हें उच्चारक्रमाचेंच अनुकरण आहे. भारतीय गायनवादनादि विषयांचा मागोवा भारतीय परंपरेच्या दृष्टिनेंच प्रथम घेतला पाहिजे. संगीताचा विचार संगीताच्याच भाषेंत केला पाहिजे. इतर विषय संगीतविचारांत टाळतां येत नाहींत खरे, परंतु तेथें त्या त्या विषयांचा संगीताशीं जेवढा संबंध येतो तेवढाच भाग पाहिला पाहिजे. प्रत्येक विषयाचीं गृहीतें, सामर्थ्यें, मर्यादा व पद्धति हीं वेगवेगळीं असतात हें विसरून सरमिसळ करणें अयोग्य होय. अनेक विषयांत केवळ कल्पनारुढ व शब्दपाण्डित्य हेंच अधिक आहे; तें सर्व दृष्टिआड केलें पाहिजे. आपल्या आंतरिक भावना कांहीं असोत, आपले विचार दुसऱ्याकडे संक्रमित करावयाचे तर तर्कविचार व भाषापरिभाषेची स्पष्ट निःसंदिग्धता हेंच साधन आहे, तर्कबुद्धि हें एकच शस्त्र आपणांजवळ आहे. आणि तर्काला निश्चित प्रत्यक्षप्रमाण हें आधारभूत नसलें तर तो तर्क भाकड, हें विसरून चालणार नाहीं. प्रमाणशोधन हें तर्काच्या भरीला घातलें कीं तीच वैज्ञानिक विचारपद्धति, म्हणून वैज्ञानिक विचारपद्धतिशिवाय विचारविवेक हा वर्ज्य.

२) उच्चारक्रमावर लक्ष दिल्यावर त्या अनुरोधानें गायनवादन व भाषा यांचा विचार जोडीजोडीनेंच होतो; गायनवादन ही एक भाषाच ठरते. सर्व जगांतील गायनवादनाचें मूळ कांहीं थोडक्या अनुभूतींमध्यें दिसलें तरी प्रत्यक्ष होणारें गायनवादन हें सर्व जगांत एक नाहीं इतकेंच नव्हे तर देशोदेशीं श्रवणसंस्कारहि वेगवेगळे दिसतात, व ते कालपरत्वें बदलते असूं शकतात.

---

* उदाहरणार्थ, चायकावस्कीकृत '१८१२' ही सिम्फोनी.

इतिहासांत जितकें मागेंमागें जावें तितकें भाषा, गायनवादनादि क्रिया इत्यादि कलाविद्याशास्त्रें हीं अधिकाधिक अप्रगत–अनगड–'असंस्कृत'च आढळतील या कल्पनेला कांहींहि आधार नाहीं; पूर्वीचें भारतीय संगीत आजकालच्यापेक्षां फार साधेंसोपें, फार 'रुक्ष', या कल्पनेला काडीचाहि आधार नाहीं. प्राचीन ग्रंथांचा आधार सामंजस्यानें, तर्कबुद्धिविवेकानें, आजच्या प्रघाताला मिळतो काय याचा शोध–मागोवा घेणें युक्तच आहे; आणि तसा तो मिळूं शकेल अशा कल्पनेनें अंदाज बांधणें चूक नव्हे, अंदाज खोटे ठरले तर टाकून देतां येतात.

उलट प्रायोगिक विज्ञानपद्धतिनें जें निःसंदेह शाबीत झालेलें आहे त्याला विरोधी असा जो जो भाग तो तो फेंकून द्यावयास हवा, मग तो प्राचीन असो कीं अर्वाचीन. जो भाग विरोधी नव्हे परंतु सुसंगतहि नव्हे त्याला सुधारलें पाहिजे.

३) असा तपास घेतांघेतां आपल्या परंपरेबद्दल असे कित्येक निष्कर्ष मिळूं शकतात कीं जे रूढ विधानांहून, मतांहून फार वेगळे आहेत.

— भारतीय संगीताचें मूळ सामगायनांत, हें असिद्ध ठरतें. असिद्ध म्हणजे खोटें नव्हे पण खरेंहि नव्हे, अशा अर्धवट अवस्थेचें. प्रस्तुत लेखकाचें विधान असें कीं सामगायनपद्धति व लौकिकगानपद्धति या एकाच वेळीं असाव्यात व त्यामध्यें कांहीं भेद असावा. कोणता हें ठरण्यास पुरावा उपलब्ध नाहीं कारण वेदकालीन लौकिकगानपद्धतिचें वर्णन उपलब्ध नाहीं. सामगायनांतील स्वरभागाबद्दलचीं प्रचलित मतें असिद्ध आहेत. सामगायनांतील तालांग स्पष्ट नाहीं. प्रत्येक सामाचा सुरुवातीपासून शेंवटपर्यंत एकचएक ताल हें सामगायनांत सहसा आढळत नाहीं. संहितेच्या शब्दांव्यतिरिक्त इतर शुष्क अर्थशून्य उच्चार सामगायनांत फार आहेत, प्रमाणोच्चाराची खेंचताण खूप आहे. उलट पठण हें जें गद्य–गेय यांच्या संधिवर असलेलें उच्चारक्रमरूप, त्यांत तालांगें स्पष्ट आहेत व शुष्कें नाहींत. (क्रम–जटा–घन हा 'अभ्यास' येथें अभिप्रेत नाहीं). पठणांतील शब्दोच्चारांत जी खेंचताण आहे ती तुलनेनें फार कमी आहे आणि आहे तीहि नियमबद्ध आहे.

— भारतीय संगीताचें मूळ द्राविड संगीतांत, हें मतहि असिद्ध आहे. उलट तें प्राचीन मूळ भरतमुनिप्रणीतं नाट्यशास्त्रम् या उपलब्ध ग्रंथांत आहे हें मत बहुंशीं ग्राह्य आहे, इतकेंच नव्हे तर तीच परंपरा कांहींकांहीं बदलत आजच्या गायनवादनाच्या मुळाशीं बहुशः आहे हेंहि अमान्य करणें कठिण. आणि द्राविड पद्धति मूळची कांहीं असो–तिच्याबद्दल निश्चित विधान करतां येत नाहीं–,सुमारें दोनहजार वर्षेंतरी ती नाट्यशास्त्रंप्रामाण्यानेंच चालली आहे. द्राविड आणि 'भारतीय' ('हिंदुस्थानी !') असा शास्त्रभेद नाहींच. भेद आहे तो कर्णानुभवांत, वर्तावांत, क्रियापद्धतिमध्यें. कारण शास्त्रांत एकदोन तपशीलांत मतभेद आहेत आणि भाषेची उच्चारपद्धति वेगळी आहे. महाराष्ट्र हा निदान अर्धद्राविडच; त्यांत गेल्या दोनचारशें वर्षांआधीं ख्याल वगैरे प्रगत संगीत नव्हतेंच हा दावा अगदीं चूक आहे.

— मार्गी संगीत म्हणून कांहीं होतें, तें नष्ट झालें व देशी संगीत आलें, हें मत अत्यंत निराधार आहे. तसें ग्रंथवचनच कोठें नाहीं ! मार्ग व देशीय असे दोन प्रकार फक्त आहेत. मार्ग म्हणजे एका तालांगांत एक किंवा दोन किंवा चार, वगैरे एकाच प्रकारांचीं स्वरांगें ठेवून जो प्रकार

होईल तो. (म्हणजेच आपल्या आधुनिक छंदविवेचकांची छांदस् म्हणणी; '। सुंऽ। दऽ। रऽ। तेंऽ। ध्याऽ। नऽ। ऊऽ। मेंऽ। वीऽ। टेऽ। वऽ। रीऽ।'!) देशी म्हणजे त्याला देशकालसमाजांत जे उच्चार रूढ असतील, किंवा उच्चारांनां जी मुरड घातलेली लोकमान्य असेल अथवा जी मुरड इतर व्यवहारांत नव्हे पण गायनांत रंजक म्हणून ग्राह्य-मान्य असेल, त्यांचा अवलंब करून झालेला प्रकार. (उदाहरणार्थ समजा-'। सुंऽ। दर। तेंऽ।' अथवा '। सुंऽऽ। दरतें। ऽऽऽ।' इत्यादि), हा लेखकाचा ग्रंथाधारित दावा आहे, केवळ अंदाज नव्हे.

— भारतीय संगीत मुसुलमानांनीं नष्टभ्रष्ट केलें, आपली मूर्च्छनापद्धति जाऊन मुकामपद्धति म्हणजे 'थाट' (मेल) पद्धति त्यांच्यामुळें आली, आपली अंतर्मुख आध्यात्मिकता जाऊन रंगेल उल्लूपणा त्यांच्यामुळें आला, हें अगदीं चूक. उलट तबला, सतार, ख्यालटप्पाठुमरी हें त्यांच्यामुळें आलें, हेंहि खरें ठरत नाहीं. कांहीं सुधारणा झाल्या असतील. परंतु त्या अमुक धर्मामुळें किंवा केवळ परकीयांमुळेंच झाल्या, व त्या त्या परकीय परधर्मीयांनींच केल्या, हें म्हणणें हास्यास्पद आहे.

४) परभाषासंसर्गांमुळें उच्चारसंकर, त्यामुळें लयांगांत बदल, हें मात्र होऊं शकतें व त्या दृष्टिनें विचार केल्यानें प्रस्तुत लेखकाला कांहीं अंदाज बांधतां आले.

— मात्राकाळ म्हणजे पांच निमेषांइतका काळ हें प्रमाण पूर्वींच गेलेलें व मात्राकाळ म्हणजे त्या संदर्भांतील लघु अक्षराचा काळ हें आलेलें होतें. परंतु मात्रा ही वर्णपदावरूनहि ठरूं शकते, कारण वर्णपद हें एक सलगसुकर लघुक्रिया या रूपानें समोर येऊं शकतें, ही अनुभूति जरी आपल्याकडे पूर्वीं असली तरी ती शास्त्रग्राह्य, शास्त्रगत नव्हती. परभाषासंसर्गानें त्या अनुभूतिला व्यवहारांत स्थान आलें, तशी व्यावहारिक परिभाषा झाली. याचा एक तोटा असा कीं व्यवहारांतली तालविद्या व आधारग्रंथ यांत त्या बाबतींत विसंगति आली. आणि त्या विद्येवरच शास्त्र आधारावयाचें तर तसा नवा तालग्रंथ झाला नाहीं. म्हणून परिभाषाविसंगति, दुर्बोधता उत्पन्न झाली. लघुगुरु आदि शब्द व्यवहारांतून गेले-अमुक इतक्या मात्रा अशीच भाषा आली; म्हणजे परिभाषा एका प्रकारें थोडकी, स्पष्ट सुटसुटीतच झाली; परंतु तिचा धागा प्राचीन परंपरेशीं कसा तें स्पष्ट राहिलें नाहीं तें आतां या पुस्तकांत उलगडावें लागलें. द्राविडांनी जुनाच प्रघात ठेवला म्हणून त्यांच्यामध्यें हा परिभाषाभेद झाला नाहीं, ग्रंथप्रामाण्य त्यांनां दाखवतां येतें. । ताऽधिमि। तकझनु। झऽऽऽ म्। हें रूप चार विरामांची मात्रा एक या हिशेबानें "तीन चतस्रलघू, एकूण मात्रा बारा, वर्णन । दवव। ववव। ल।", हें त्यांना सहज कळतें पटतें; परंतु आपल्याकडे आधीं मात्रा तीन मानावयाच्या कीं बारा याबद्दलच मतभेद होऊं शकतो, कारण 'झऽऽऽम्' हें वर्णपद आपण एकमात्रिक मानूं शकतों. आणि तसा मतभेद जरी टाळला तरी आपलें वर्णन "बारा मात्रा, चारचार मात्रांचा एक असे तीन खंड" एवढ्यापुरतेंच रहातें. हा अंदाज कहरवा – धुमाळी – तिलवाडा – विलंबित झूमरा – दीपचंदी वगैरे तालांनां लावल्यास अधिकच उलगडा होतो आणि कायदेछाट, वजन, डौल, वगैरे प्रकारांची वाढ भाषासंसर्गांनें कशी तऱ्हांतऱ्हांनीं झाली असेल याचाहि कांहीं ठोकताळा दिसतो. ध्रुपद – ख्याल – ठुमरी यांजबद्दलच्या इतिहासाबद्दल ज्या आज दंतकथा प्रचलित आहेत त्या प्रत्यक्ष पुराव्यापुढें अग्राह्य तर ठरतात, परंतु

'मुसुल्मानी प्रभावा'ची उपपत्ति अजीबात डावलतां येत नाहीं आणि उलट संस्कृतप्राकृत ग्रंथाधार मिळत नाहीं, यामुळें जो संभ्रम होतो तो बऱ्याच अंशीं दूर होतो.

५) या भाषासंसर्गाच्या विचाराच्याच भरीला आरबी उगमाचें व फार्शी वळणाचें छंदःशास्त्र, तद्देशीयांचे उच्चार, यांचा अभ्यास आणला कीं आधुनिक मराठी छंदःशास्त्राचे प्रवर्तक जे पटवर्धन त्यांच्या विवेचनांतील मूळाधार सांपडतो व त्यांच्या चुका कोठें कशामुळें झाल्या आहेत हें कळतें. इंग्रजी 'प्रॉसोडी'च्या अनुरोधानें त्यांचें मत तपासलें कीं सर्वच कोडें उलगडतें

— आणि आज जर नवें छंदःशास्त्र करावयाचें, तालशास्त्र नव्यानें मांडावयाचें, तर जुन्यांतलें काय गाळलें पाहिजे व कशांत काय बदल केला पाहिजे हें समजतें.

६) द्राविडांनीं मूळ प्रघात-परिभाषा ठेवली म्हणून, व त्यांची भाषा व्यंजनबहुल आहे म्हणून, त्यांची हस्तक्रिया-त्यांचीं वाद्यें-त्यांचे बोल हेहि 'वेगळे' राहिले व तेंच मुळांत जुनें, हें तर खरें दिसतें. परंतु लघुच्या तिस्रचतस्रादि पांच जाति आणि प्रत्येक लयांगाच्या पांच गति, हें पुरंदरदास या महाराष्ट्रीय (!) रचनाकाराआधीं ग्रंथोक्त नाहीं. हें रत्नाकरांत नसलें तरी रत्नाकरटीकाकार कल्लिनाथाच्या वेळीं आलें, परंतु कल्लिनाथानें त्याचा उल्लेख केला नाहीं. या व अशा प्रकारांचा उलगडा होत नाहीं; परंतु हें 'मुसुल्मानी संकरोद्भव' खासच नव्हे ! तर त्याचा उगम कशांत ? असे नवे प्रश्न उद्भवतात, आणि ते आज जरी लेखकाला सोडवतां आले नाहींत तरी भारतीय संगीताचा इतिहास तयार करणाराला कोणकोणत्या गोष्टींवर लक्ष द्यावें लागेल याची यादी कांहीं प्रमाणांत करून ठेवतां येते.

७) मात्रा म्हणजे नेमकें किती मानावें, आणि मात्रा कशानें सिद्ध होते, याचा विचार आपण भाषितोच्चार ध्वनिशास्त्र व चित्तव्यापारप्रयोग यांच्या आधारें केला, व त्यांत प्रचलिताहून कांहीं वेगळे असे तर्क करतां आले. अक्षरकाल ही मात्रा खरी, परंतु ध्वनिदृष्ट्या वर्णपद हेंहि अक्षरप्राय होऊं शकतें; कारण अक्षर हें कोणे एके काळीं 'व्याकरणानें' ठरलेलें तर वर्णपद हें भौतिकाच्या आधारें-त्यांत भौतिक विश्लेषण हेंच आदरणीय. मात्र कोणतें वर्णपद याचा विवेक हवा. मात्रा 'कळते' केव्हां, तर ध्वनिक्रम सुरू झाल्यानंतर किंचित्काळांत. तेथें त्या क्रमसंदर्भांतील ऱ्हस्वकाल दिसतो. हें जरी खरें, तरी पुढें अधिकऱ्हस्वकालिक उच्चार होणारच नाहींत हें ठाम म्हणतां येत नाहीं. म्हणून मात्रा हें मूळमान धरलें तरी त्याच्या अंशभागांनीं मोजणी करणें अपरिहार्यच होणार. यासाठीं कला-चतुर्भाग-अणु (विराम) यांची योजना आहे. नपेक्षां सर्व हिशेब पूर्णांकांतच करतां आला असता. अतएव द्राविडांनांहि मात्रांश मानावेच लागतात आणि आपणासहि अमुकच मोजणीचें प्रमाण खरें असा हट्ट धरतां येत नाहीं.

८) हाच विचार पुढें चालवतां सांपडलें कीं कोणी आवर्तन, खंड, लघु येथील लयप्रतीतिवरच लक्ष दिलें व त्यानुसार मोजणी केली तर तेंहि तर्कदृष्ट्या चुकीचें नव्हे ! तो हिशेब अपूर्णांकबहुल होईल एवढेंच.

९) तेथें आपणांस, आवर्तन हा तालाचा प्राण कां नव्हे, याचें कारण आढळतें. 'छोट्या' ओंवीचा चौथा चरण तोकडा कां ? त्याचा उच्चार ताणून आवर्तनांत आणावा काय ? इत्यादि प्रश्न निरर्थक ठरतात; जें रंजक वाटेल तें करावें; चरण तोकडा हा दोष मानणेंच मुळांत विवाद्य आहे. त्याचप्रमाणें फरोदस्त, सवारी वगैरे तालहि 'अशास्त्रीय' ठरत नाहींत, इत्यादि निष्कर्ष सांपडतात. प्रमाणबद्धतेचीं लक्षणें कोणतीं मानतात याचा आढावा घेतल्यानें कळतें कीं तारतम्य वापरून, अतिरेकवृत्ति टाळून, प्रत्यक्ष क्रिया करून, जर तीं लक्षणें–पथ्यें पाळलीं तर प्रचलित प्रश्नांतील बहुतेक प्रश्न शुष्क दिसूं लागतात. छंदविवेचन, छंदमुक्ति, नवकाव्य इत्यादि नवे नवे विषय साहित्यांत येत आहेत व संगीतांतहि घुसत आहेत; त्यांतील सारासार काढतां येतें.

१०) आणि कळतें कीं छंदःशास्त्र हें मुळांतच अपूर्ण आहे. केवळ लघुगुरु, आणि केवळ ग=२ल एवढ्या आधारावर भाषित उच्चारक्रमांबद्दलचें शास्त्र रचणें, हेंच चूक आहे.

गायनवादन म्हणजे उच्चारक्रम, त्याची सांगड भाषेशींच घातली पाहिजे; ध्वनिशास्त्र, उच्चारशिक्षा, व्याकरण, वैज्ञानिक पद्धति, यांचाच अवलंब केला पाहिजे; छंद व संगीत हे विषय वेगळे नव्हेत; ताल म्हणजे टाळी नव्हे व सम म्हणजे धा हें अडाणीपणाचें आहे; इत्यादि ग्रहीतें आपण घेतलीं. आणि तींहि पारखलीं. त्याचप्रमाणें मूलाधार पहाणें, मीड न ठेवणें, शंकेखोरपणा कायम राखणें, ही वृत्ति धरली. त्यामुळें हे व असे अनेक विचार आपणांस मिळाले.

या विषयाला अंत नाहीं. 'तालविवेक' येथें संपावा हेंच ठीक. उपसंहारानें पुस्तकाची समाप्ति करूं.

१८. उपसंहार

संगीत ही कोणीएक वस्तु नव्हे, तर ती एक क्रिया आहे. ती क्रिया जोंवर होत असते तोंपर्यंतच तें संगीत अस्तित्वांत असतें; नंतर उरतें तें स्मृति इत्यादि संस्काररूपानें. संगीताचा विचार हा त्या संस्कारांचा विचार नव्हे खरा, परंतु संगीतविचारासाठीं त्या त्या स्मृतिसंस्कारापलीकडे साधन फारसें मिळत नाहीं. कोणा दुसऱ्याचे संगीतविचार समजून घेणें असेल तरीहि त्यासाठीं आपण आपली स्वतःची संगीतविषयक स्मृति जाग्रत करावी लागते. आणि ही स्मृति क्रियेबद्दलचीच असते. तदनुषंगिक इतर स्मरण हें अवान्तर. तें खुद्द संगीतविषयक स्मरण नव्हे. संगीतविचार करतांनां एकादी शंका आली तर तिचें निरसन करण्यासाठीं अनेकदा प्रत्यक्ष प्रयोग करावा लागतो, म्हणजे तेवढा संगीतक्रियाभाग पुन्हां समक्ष घडवून, – संस्कारांची शुद्धि करून, – घ्यावा लागतो. म्हणून संस्कार हें साधन घेतलें तरी संगीतविचार हा त्या क्रियेचाच विचार होतो, झाला पाहिजे. असा विचार करतांकरतां कांहीं साधारण प्रमेयें, कांहीं नियम मिळतात. त्या प्रमेयादिकांच्या सुसूत्रीकरणांनीं संगीताचें शास्त्र, त्याची विद्या, त्याची पद्धति हें ठरतें. विचार जसजसा अधिक खोल व अधिक विस्तृत होईल तसें या शास्त्रविद्यापद्धतींचेंहि कांहीं परिष्करण, कांहीं कमीअधिक वर्धन होतें, कांहीं जुना भाग टाकून द्यावा लागतो तर कांहीं कमीअधिक प्रमाणांत बदलून घ्यावा लागतो. आणि अशा रीतींनीं एक विचारपरंपरा निर्माण होते. या परंपरेमध्यें परिभाषा उत्पन्न झालेली असते व तिची शुद्धि, तिची जपणूक हें अतिशय महत्त्वाचें असतें. परंपरा व परिभाषा ही अनेक देशांत एकच नसते, कारण मूळ क्रिया एकाच वळणाची नसते. कालपरत्वेंहि परिभाषा बदलत जाते, कधीं हा बदल विचाराअन्तीं अग्राह्य ठरावा असाहि असूं शकतो. या सर्वांचें अवधान संगीताचा विचार करतांनां असावेंच लागतें. म्हणून संगीताचा विचार संगीताच्याच भाषेंत झाला पाहिजे, परंपरा ध्यानांत घेतलीच पाहिजे, विचारग्रहीतें क्रियाधारित व क्रियाक्षमच असली पाहिजेत, परिभाषा सुस्पष्ट आणि नेमकी निश्चित असावयासच हवी. विचारसाधनीभूत असे जे क्रियासंस्कार, ते जितके विपुल विविध व पक्के असतील तितका विचार अधिक ग्राह्य होण्याची शक्यता संभवेल. आणि विचार करतांनां व तो मांडतांनां तर्कपद्धति कांटेकोरपणें सांभाळावयास हवी.

असा हा संगीतविचार करतांनां अनेक विषय, अनेक शास्त्रें व विद्या, यांचें साहाय्य घ्यावें लागतें. त्या प्रत्येक शास्त्रविद्याविषयांतहि वरील ('वैज्ञानिक') पद्धतिनें ठरलेला जो ग्राह्यभाग, तोच खरा साह्यकारी ठरेल, नपेक्षां केवळ कल्पनांच्या आणि वाचाळतेच्या दलदलीमध्यें आपण रुतून बसूं. म्हणून त्या त्या शास्त्रविद्याविषयांचीहि स्पष्ट, पुरेशी आणि चोख माहिती आपण स्वतः करून घेतली पाहिजे – निदान तसा प्रयत्न तरी केला पाहिजे. नेहमींच हें शक्य नसतें, म्हणून आप्तवचनांवरहि भिस्त ठेवावी लागते; परंतु अशा प्रसंगीं ज्यावर भिस्त ठेवावयाची तो खरोखर आप्त म्हणजे 'यथार्थवक्ता' आहे कीं नाहीं हेंहि आपण शोध घेऊन

ठरवलें पाहिजे. रामदासांच्या दासबोधांत, गुरुनें शिष्याची आधीं तावून सुलाखून पारख करून घ्यावी अशा अर्थाचा जो भाग आहे त्यानंतर लगोलगच शिष्यानेंहि गुरुची पारख करून घ्यावी, अशा अर्थाचा भाग आहे ! हें सारें ज्ञानप्राप्तिसाठीं. त्यांत उद्धट उर्मटपणा मुळींच नाहीं.

अशा रीतिनें जो विचार होईल तोच संगीतविचार, आणि त्यांतूनच संगीतशास्त्रविद्या-पद्धतिबद्दलचे नियम मिळतील. हा विचार करतांनां त्यांत कांहीं अवान्तरें येतील ते संगीताचे म्हणजे संगीतनामक क्रियेचे विचार नव्हेत. ते संगीताबद्दलचे विचार होत. जोंपर्यंत संगीत-नामक क्रियेचे विचार शक्य तों पूर्ण व स्पष्ट नाहींत तोंपर्यंत हे अवान्तर विचार, 'संगीतसंबद्ध' विचार गौणच मानले पाहिजेत, कारण त्यांचा आधारभागच तेव्हां अचूक नसणार. आणि प्रत्यक्ष संगीतक्रिया ही गौण मानून केलेले अवान्तर विचार हे प्रस्तुत संदर्भात लक्षांतहि घेण्याचें कारण नाहीं. असे अवान्तर विचार जेव्हां संख्येनें प्रबल होतात, 'पुष्पिता वाचा' वापरल्यामुळें लोकांत पसरतात, तेव्हा ते संगीतविचारावरच आक्रमण करतात आणि म्हणून त्यांचें संमार्जन करणें अपरिहार्य होतें. तें संमार्जन करण्यासाठीं त्या अवान्तर आक्रमक विचारांचा, त्यांच्या आधारग्रहीतांचा, स्वतः अभ्यास करावा लागतो. असा अभ्यास करतांनां सोनें कोणतें आणि पितळ कोणतें हें उघड होतें; सोनें पुढेंमागें कामीं येईल म्हणून एका बाजूला जतन करून ठेवावें लागतें; आणि पितळ हें पितळच आहे हें दोन्ही हात उंचावून लोकांनां पुन्हांपुन्हां सांगावें लागतें.

वरील सर्व मतविधानांबद्दल कोणाचा मतभेद होईल असें वाटत नाहीं. प्रस्तुत लेखकाच्या त्या निष्ठाच आहेत, आणि त्या निष्ठांशीं शक्य तों संपूर्ण इमान राखून त्यानें आपला अभ्यास-विचार करण्याचा प्रयत्न केलेला आहे.

पुस्तकांत जागजागीं अवान्तर आणि गौण विषयांचा धागा आणला आहे, कित्येक विषयान्तरें झालीं आहेत, आणि कित्येक ठिकाणीं दीर्घ व कठोर अशी टीकाहि आहे. यापैकीं कांहीं अनवधानानें झालें असेल; तो लेखकाचा दोषच होय. पण बहुधा आणि बहुदां जी टीका व विषयान्तरें आहेत तीं झालीं नसून केलेलीं आहेत. तीं कां, आणि तो भाग गैरलागू व अनावश्यक कां नव्हे, हें वरील विधानमतांच्या दृष्टिमधून गेल्या कैक दशकांतील संगीतविषयक चर्चांकडे, पुस्तकांकडे व लेखांकडे पाहिल्यास सहज उमगेल. लेखकाचीं या चर्चादिकांबद्दलची मतें बरोबर नसतीलहि, परंतु प्रतिपक्ष झालेलाच नाहीं म्हणून तो भडकपणें तरी तर्कयुक्त असा करणें भाग होतें. या सर्वांची आतां यापुढें रीतसर वादपद्धति वापरून मुळापासून छेडछाड होईल तर सर्वांचाच फायदा होईल. अशा वादामध्यें लेखकाचा पूर्ण पाडाव झाला तरी त्यांतहि समाधानच आहे, कारण तशा पराजयांतहि ज्ञानलाभच होणार.

कारण ज्याला भारतीय संगीताचा विचार असें म्हणतां येईल असा विचार अभिनव-गुप्तानंतर झालेलाच नाहीं, असें लेखकाचें स्पष्ट मत आहे. खरें पहातां अभिनवगुप्तानंतरच्या सुमारें हजार वर्षांमध्यें आपणांजवळ कितीतरी विचारसाधनें उपलब्ध झालेलीं आहेत. परंतु त्यांचा यथायोग्य वापर केला गेलेला नाहीं.

संगीताचा विचार हा क्रियाविचार म्हटल्यानंतर प्रथमच जो मुद्दा येतो तो क्रिया कशाची हा, आणि त्याच्याबरोबरच, क्रिया काय स्वरूपाची, हाहि. या मुद्यांनां हात घालावयाचा तर ध्वनि, श्रवण, उच्चार, भाषा, इतिहास, इत्यादि अनेक विषय प्रथम हाताळावे लागतील. त्यांतून स्वररागविचार. वाद्यवादनविचार, गीतप्रबंधविचार, गानविवेक, असे प्रत्येकीं एकेक ग्रंथ निर्माण होऊं शकेल असे विषय उद्भवतील. (प्रस्तुत लेखकाच्या नियोजित आगामी पुस्तकांचींच हीं नांवें व त्यांचाच हा क्रम आहे) परंतु सध्यांची तरी भारतांतील संगीतविषयाची 'हालत' पहातां हें सारें बाजूला ठेवून प्रथम जो हात घालवयाचा तो क्रिया या पदार्थाच्या मुख्य लक्षणालाच घालावा, इतर मुद्दे त्या लक्षणाच्या ऊहापोहासाठीं वापरावे, असें लेखकानें ठरवलें.

क्रिया ही घडत असते, घडणें संपलें कीं क्रियेचें फळ मिळेल, पण क्रिया लयाला गेलेली असणार. घडणें म्हटलें म्हणजे कालक्रम आला. हा कालक्रम लय या अवस्थेच्या क्रमानें तपासतां येतो. म्हणून लयक्रम, लयगति हें क्रियेचें आदिलक्षण. भाषेंत ही क्रमगति 'उच्चार' या धर्मीची असते (धर्मी म्हणजे जो पदार्थ त्या अवस्थांतून सातत्यानें असतो तो). उच्चार हा नादध्वनि-वर्णांचा असतो आणि त्यामध्यें उच्चत्व, बलाचें न्यूनाधिक्य, नादजातिमधील गुणांचीं वेगवेगळीं प्रमाणें, यांचे नाना प्रकार प्रतीत होतात. ते नानाप्रकार तीं उच्चाराउच्चारामधील भेदकारणें. कंठद्वारां अथवा वाद्यद्वारां उच्चार कसा होतो याचें शास्त्र आहे व तें बरेंचसें अभ्यस्त आहे, परंतु उच्चारांची प्रतीति जी कर्णद्वारां होते ती कशी होते याचा अभ्यास फारच थोडा झालेला आहे–कल्पनापांडित्याचा आपणांस उपयोग नाहीं. त्याचप्रमाणें उच्चारांची क्रमप्रतीति ती कशी हा विषय तर अजून आकारालाहि आलेला नाहीं. असा हा जो उच्चारक्रम, त्यांतील लयगति पहाणें व त्यांतून आपल्या प्रचलित गायनवादनाची रीति, तिची परंपरा, तिची परिभाषा ही तपासणें, हा 'लयतालविचार' या पुस्तकाचा हेतु. त्यावर आणि त्याच्या संगतिनें इतर मुद्दे घ्यावयाचे हें पुस्तकाचें धोरण.

उच्चारक्रम हा अखंड, तुटक आणि मिश्र अशा तीन स्वरूपांचा मानला तरी त्यातील मिश्रप्रकार हाच भाषितांत आढळतो. तथापि अशा मिश्र, म्हणजे कधीं अखंड तर मध्येंच तुटक अशा उच्चारक्रमांच्या, प्रकाराची चिकित्सा अवघड होते म्हणून अखंड व तुटक हे प्रकार वेगळे चर्चिलेले आढळतात. पहिल्यावर स्वरशास्त्र व दुसऱ्यावर तालशास्त्र हें आधारिलेलें आहे अशी समजूत आहे ती चुकीची होय. स्वरशास्त्र व तालशास्त्र हे दोन अलग विषय नव्हेत. स्वरांतील बलभेदांवर लक्ष देऊन आपात-आगम-स्फोट इत्यादि उच्चारांचा मागोवा घेत केलेलें लयविवरण हें तालविवरण. परंतु बलभेद सूक्ष्म केले तरीहि नादाची उच्चनीचता व उच्चारांतील वर्णभेद यांनींहि तालसिद्धि होते, ही अनुभवाची बाब आहे. ताल हें प्रतिष्ठाकरण; तें करतलाधिष्ठित असावेंच असें नाहीं. ताल हेंहि केवळ प्रतिष्ठाकरणच होय. करतलाधिष्ठित (म्हणजेच नादबलभेद स्पष्ट करणारें) असें तें झालें तर सर्वांनां तें सहज आकळतां येईल एवढेंच. आणि तरीहि तें केवळ टाळीवर आधारलेलें असावें असेंहि नाहीं. म्हणून टाळीचें वाढलेलें प्रस्थ, उच्चारांनां देण्यांत येणारे कृत्रिम धक्के, हें कमी दर्जाचेंच ठरवलें पाहिजे. बेलय गळेबाजीहि अडाणी म्हटली पाहिजे. तरच ताल व लय यांचें संगीतांत स्थान काय हें हल्लींच्या पिढीला माहीतच नसलेलें ज्ञान पुन्हां प्रस्थापित होईल.

या मतापासून सुरुवात करून प्रस्तुत लेखकानें येथें प्रपंच उभारला आहे. कित्येकदा पुनरुक्ति करावी लागली ती हल्लींच्या अनवस्थेकडे पाहून केली. (अनवस्था कशी तेंहि सांगावें लागलें, न पेक्षां लेखक बुरसटलेला 'कर्णबधिर' आहे, त्याला आज भारतीय संगीतांत केवढी प्रचंड क्रान्ति झाली आहे, केवढी मोलाची किती भर पडली आहे हें दिसतच नाहीं, इत्यादि सर्वथैव चुकीची टीका होईल ही भीति होती.) कित्येकदा तोच मुद्दा पुन्हांपुन्हां वेगवेगळ्या तऱ्हांनीं सांगावा लागला, कारण सोप्याकडून अवघडाकडे, सिद्ध प्रमेयाकडून अंदाजाकडे, विधानाकडून चर्चेकडे जाण्याचें धोरण आहे. (मात्रा, कला, मार्ग, अंगभेद, सामपद्धति इत्यादि विषयभाग या तऱ्हांनीं घ्यावे लागले). कित्येक विषय अर्धवट ठेवले तर कित्येक केवळ स्पर्श करून सोडून द्यावे लागले; अन्यथा, क्लिष्टता व विस्तार फार वाढला असता. या कैक त्रुटींची भरपाई पुढील पुस्तकांत यथावकाश होईलच. सध्यां मात्र हे पुस्तकाचे दोष असे गणले जातील त्याला इलाज नाहीं; कांहीं दोष तर लेखकाचे अंगभूतच आहेत.

तरीसुद्धां सर्वमान्य प्रमेयें, सर्वमान्य असूनहि हल्लीं विस्मृत झालेली प्रमेयें, अधिक शोध घेतल्यास सहज मान्य होतील अशी प्रमेयें, क्रियेनें पडताळा घेतां येईल अशीं व तर्कानें सिद्ध होतात अशीं मतें, सिद्ध–असिद्ध कांहींच ठरूं न शकल्यामुळें केलेलीं स्वार्थानुमानें, केलेले केवळ अंदाज, हें सर्व परस्परांहून वेगळें मांडण्याचा व तसें स्पष्ट लिहिण्याचा शक्य तों प्रयत्न केला आहे.

आणि हें सर्व करूनहि कित्येक कूटप्रश्न रहातातच; त्यांचा उलगडा अंदाजानेंहि करतां येत नाहीं; तेथें तसें सांगितलेंहि आहे.

आपल्या माहितीच्या, विद्येच्या, 'ज्ञाना'च्या म्हणा, कक्षा जशा रुंदावतात तसें आपलें अज्ञानहि अधिक प्रकट होतें; जेवढ्या प्रश्नांची सोडवणूक करावी तेवढे नवेनवे प्रश्न समोर येतात. परंतु याचा अर्थ असा नाहीं कीं प्रश्नांची सोडवणूक अंदाजानेंहि करणें निष्फळ आहे. अर्थ उलटाच आहे व तो हा कीं आपलें जें अफाट अज्ञान त्याचा कांहीं अधिकाधिक अंश आपणांस स्पष्टपणें दिसूं लागतो. ही स्पष्टता जितकी अधिक तितकें पुढें जाण्यास आपणांस धैर्यहि येऊं शकेल. हें पटण्यासाठीं एक आकृति काढण्याची रूढि आहे. आकृति कोणतीहि असो, ती परिवेष्ठित असावी म्हणजे झालें; जसें त्रिकोण-चौकोन-वर्तुळ इत्यादि. समजा वर्तुलाकृति आहे. हें वर्तुल म्हणजे आपला ज्ञातप्रदेश. त्या बाहेरचा अफाट विस्तार हें आपलें अज्ञान. आपण फक्त वर्तुलसीमेपर्यंत जाऊं शकतों. त्या सीमेवर उभें राहून जेवढा बाह्य प्रदेश आपणांस दिसेल तेवढाच आपल्या अफाट अज्ञानाचा भाग आपणांस जाणवेल, त्याबाहेरचा अफाट विस्तार दिसणार नाहीं – आपलें सारें अज्ञान कोणतें किती हें कळणार नाहीं. वर्तुल मोठें झालें, ज्ञातभाग अधिक झाला, कीं वर्तुलसीमेची लांबीहि वाढली; उभें राहून पलीकडे पहाण्याची उपलब्ध जागाहि वाढली. म्हणून अज्ञानाचा 'जाणीव होऊं शकेल असा' भागहि विस्तारला. 'कळत नाहीं तें अमुक' हें संख्यादृष्ट्या वाढलें, नजरेच्या टप्प्यांत अधिक आलें. काय किती कळत नाहीं हें समजलें हाच फायदा. अर्थात् येथें हें वर्तुल वगैरे केवळ रूपक आहे.

सर्वांत लाखमोलाचा कूटप्रश्न म्हणजे आनंदानुभूति व सौंदर्यप्रतीति यांजबद्दलचा. 'सौंदर्यशास्त्रा 'वर या पुस्तकांत मुळावरच घाव घातला आहे त्याबद्दल लेखकाचें हंसेंहि होईल, त्याची पर्वा नाहीं कारण जें निर्मळ बुद्धिला वाचनमननाअंतीं स्पष्टसें वाटलें तें लिहिलें आहे, त्यांत परप्रत्ययबुद्धि व उसनवारी नाहीं. तरीसुद्धां – वरवर भासणारा विसंगतिदोष पत्करूनहि – शेवटीं लिहिलेंच पाहिजे की सौंदर्यानुभूति आणि आनंदावस्था या अंतःकरणाच्या, क्रिया म्हणा, व्यापार म्हणा, अवस्था म्हणा, कांहीं अतिशय सुखभावना आहेत यामध्यें शंका नाहीं. अशा स्थिति – अवस्थांचा कांहीं अनुभव लेखकालाहि आहे. आणि त्या स्थिति – अवस्थांनां जीं नानाविध कारणें वेळोंवेळीं झालीं त्यांत संगीत हेंहि होतें व आहे. ही सुखावस्था शब्दातीत, तर्कातीत आहे आणि ती अनुभवावीच लागते. मनुष्याला मिळालेलें सर्वांत मोठें वरदान याच सुखभावनेचें होय; ती शब्दातीत आहे यांतच तिचें "स्वारस्य" आहे — ती स्वतः रसरूपच आहे !

या अशा सुखावस्थेची अनुभूति व्हावी हें नानाकला, काव्यनाट्य, इत्यादिकांचें एक प्रयोजन. या मनींचें त्या मनीं ओतावें एवढेंच काव्य, कथा, नाटक, चित्र, मूर्ति इत्यादींनीं साधतें. ते देहलीदीपच होत, त्यांनीं देणारा व घेणारा हे दोघेहि उजळतात. दीपाचें वर्णन होईल पण या त्याच्या व्यापाराचें व्याकरण होणार नाहीं. ही अपरोक्षानुभूति आहे, येथें क्रियेवीण वाचाळता व्यर्थ आहे. सौंदर्य–आनंद यांची शाब्दिक चिकित्सा म्हणजे तलवारीनें पाणी कापणें. डिंकाला तेल लावणें.

'मानसशास्त्र', 'सौंदर्यशास्त्र' इत्यादींवर लेखकाचा कटाक्ष आहे तो यासाठीं कीं तीं शास्त्रें नसून बहुतांशीं शब्दकल्पनाविलास आहेत आणि हे विलासहि मानस सौंदर्य इत्यादि वस्तूंबद्दल नसून त्यासंबंधांत आपण जे शब्द वापरतों त्या शब्दांवरचे शाब्दिक विलास आहेत. आएस्थेटिक्स् म्हणजे संवेदनांचें शास्त्र. सौंदर्यशास्त्र नव्हे. परंतु त्याचा वैज्ञानिक अभ्यास होतच नाहीं हें दुःख आहे. आणि तण माजतें पीक वाढत नाहीं, उलट तणाचीच तारीफ होते, याच्या तर यातना होतात.

परंतु कूटप्रश्न बाजूला ठेवल्यास इतर खूप अभ्यास अनेक तऱ्हांनीं करतां येतो. तो कोणता व त्याचीं साधनें कोणतीं एवढें या पुस्तकांत सुचविलें. त्यांत स्वतःचा असा आवेश असेल परंतु गर्व, दंभ नाहीं, हें सत्य. म्हणून शार्ङ्गदेवालाच अनुसरून ग्रंथसमाप्ति करितोंः

आरिराधयिषोः साधून् किं प्रज्ञाविभवेन मे ?
राममानन्दयन्ति स्म तिर्यञ्चोऽपि कपीश्वराः!
न विद्यादर्पतो ग्रंथप्रवृत्तिर्मम; किंत्विदम् —
विद्वन्मानसवासाय गन्तुं पाथेयमास्थितम्.

अनुबन्ध १ : लयव्याख्या व तिचें व्याख्यान

'लयकल्पना' या भागांत असें निक्षून लिहिलें होतें कीं, "येथें लयाची व्याख्या नाहीं, पण व्याख्येची कल्पना आली."[1] लय शब्दाची व्याख्या तेथें म्हणजे पुस्तकाच्या सुरुवातीसच करणें हें दीर्घसूत्रीपणाचें, कंटाळवाणें आणि अरण्यपाण्डित्याचें झालें असतें: म्हणून ती तेथें टाळली. व्याख्या पुस्तकांत नंतर कोठेंतरी देतां आली असती; परंतु व्याख्येबरोबरच कांहीं चिकित्सा आवश्यक आहे, आणि तशी चिकित्सा या पुस्तकाच्या मूळशरीरांत बसणें कठिण, म्हणून हा भाग अनुबन्धरूपानें जोडला आहे.

ही अधिक चिकित्सा करण्याचें कारण संगीतविषयाच्या बाहेरचें आहे, पण तरीहि ती अपरिहार्य होत आहे. अनुभव असा, कीं संगीतविषयक लिखाणाचे जे वाचक असतात, त्यांचें इतर विषयांचेंहि वाचन बरेंच असतें, व त्यांत साहित्य (वाङ्मय)[2] हें मुख्य. हल्लीं तीसएक वर्षांत साहित्यांत 'लय' हा शब्द अधिकाधिक आढळण्यांत येऊं लागला आहे, आणि "लयाच्या अनुरोधानें साहित्य-सौंदर्यचिकित्सा करण्याचा" एक पवित्रा घेण्यांत येऊं लागला आहे.[3] त्याचें मूळ शोधतांना असें सांपडलें कीं पाश्चिमात्य देशांत — म्हणजे विशेषेंकरून इंग्लंड व अमेरिकेंतील इंग्रजीभाषिक राष्ट्र याच देशांत — जी साहित्यसौंदर्यचिकित्सा गेल्या पन्नासएक वर्षांत लिहिली गेली, तिच्यांतील कांहीं भाग मराठींत जसाचा तसाच उचलून आणला गेला आहे.[4] मूळ इंग्रजी लेखकांनीं 'रिद्म्' हा इंग्रजी शब्द वापरला, रिद्म् या शब्दाचा कोशार्थ लय असा मिळतो, म्हणून मराठींत या संदर्भांत 'लय' हा शब्द रूढ केला गेला. सावधगिरी म्हणून मूळ मराठीकरण करणाऱ्यांनीं असें स्पष्ट केलें कीं त्यांचा (पुंल्लिंगी) लयशब्द संगीतांतील लय या स्त्रीलिंगी शब्दाहून वेगळा. मात्र हा वेगळेपणा कां आणि कसा याचें स्पष्टीकरण त्यांनी केलें नाहीं. परिणामीं, सामान्य वाचकाचे (संगीतांतील) लयाबद्दलचे विचार स्पष्ट राहिले नाहींत, मूळची सावधगिरी न टिकतां त्या त्या साहित्यिक लिखाणांतील कल्पना-विचार संगीतास कळत वा नकळत लावले जाऊं लागले, आणि संगीतांतील लयकल्पना मुळांत समजण्यास सोपी, सुसंगत, तर्काधारित आणि क्रियेनें प्रत्यक्षगम्य अशी असूनहि उगाच गोंध-ळांत पडूं लागली आहे. म्हणून या अनुबंधांत त्या कल्पनेचें व्याख्यान करणें अवश्य झालें आहे.

'लय' शब्द पुंल्लिंगीच आहे, स्त्रीलिंगी नव्हेच. 'पुंल्लिंगी' लय आणि 'स्त्रीलिंगी' लय हा भेद मुळांत नाहीं. या पुस्तकांत पुंल्लिंगीच प्रयोग आहे व तोच बरोबर आहे. आजकाल संगीतव्यवहारांत हा शब्द स्त्रीलिंगी वापरिला जातो याचें एक कारण, 'लयगति' — म्हणजे समा स्रोतोगता इत्यादि यति — या स्त्रीलिंगी शब्दाच्या कल्पनेशीं झालेला 'लय' शब्द-कल्पनेचा संकर. त्याचें स्पष्टीकरण आतां पुढें होईलच[5]. पण हें झालें तार्किक कारण, लेखकाचें अनुमान. मुख्य आणि व्यावहारिक कारण असें कीं, आजकाल संगीतपरिभाषेंत हिंदी – हिंदवी भाषेचा अधिकाधिक उपयोग होऊं लागला आहे. हिंदी व तत्सम – तद्भव

भाषांत नपुंसकलिंग नाहीं, दोनच लिंगांमध्ये व्यवहार आहे, आणि शिवाय त्यांतहि लिंगभेद जरा शिथिलच आहे. जसें 'किताब' अथवा 'पुस्तक' हे शब्द पुंल्लिंगी आणि स्त्रीलिंगी या दोन्ही रूपांत आहेत व कोणतें रूप केव्हां कोठें वापरावें याबद्दल कांहीं नियम नाहीं. आणि मुख्य असें कीं दर्शक सर्वनामाला लिंगच नाहीं. उदाहरणार्थ तो ताल = वह ताल (पुंल्लिंगी); ती मात्रा = वह मात्रा (स्त्रीलिंगी); हा बोल = यह बोल (पुंलिंगी), ही तान = यह तान (स्त्रीलिंगी); दोन्हीं लिंगांत यह – वह यांवरच निर्वाह होतो. असा हा हिंदीभाषिक लोकव्यवहारहि आपणांमध्यें आला. या मुद्याला पुष्टि अशी कीं, मराठींत इतरत्र जेथें जेथें 'लय' शब्द स्वतंत्रपणें म्हणजे हिंदीमार्फत नव्हे तर साक्षात् संस्कृताशीं नातें सांगून येतो, तेथें मराठीकरणामुळें त्याचें लिंगान्तर होत नाहीं, तो पुंल्लिंगीच राहतो. उदाहरणार्थ, 'प्रलय,' 'लय लागणें,' 'लययोग' इत्यादि शब्दप्रयोग. वरेरकरकृत एका नाटकाचें नांवच मुळीं 'लयाचा लय' असें आहे; तेथील दोन्ही लयशब्द पुल्लिंगीच आहेत.

तात्पर्य हें कीं, संगीतांतील 'स्त्रीलिंगी' लयशब्द आणि साहित्यिकांचा 'पुंल्लिंगी', नवा, लयशब्द हे वेगळे, हा भेद कृत्रिमपणें उत्पन्न केलेला आहे; त्याला व्याकरणाचा अथवा भाषासंप्रदायाचा आधार नाहीं.

हा भाषिक मुद्दा बाजूस ठेवल्यास अर्थाचा मुद्दा शिल्लक राहतोच. परंतु अर्थानुसारहि साहित्यिकांचा हा वेगळेपणाचा दावा चिकित्सेस उतरत नाहीं. ती चिकित्सा आतां करूं.

साहित्यिकांची त्यांच्या लयशब्दाची व्याख्या थोडक्यांत अशी सांगणें अयुक्त होणार नाही — "जेव्हां व जेथें दोन संवेदनारूप घटना एकत्र येऊन एकमेकांत मिसळून जातात, तेव्हां व तेथें लय निर्माण झाला असें समजावें." या व्याख्येवर त्यांच्या पुढील कल्पना रचिलेल्या आहेत. ही व्याख्या नवी व स्वतंत्र असून ती संगीतांतील लयव्याख्येच्या कल्पनेहून वेगळी कल्पना दाखविते, असा त्यांचा दावा आहे.

तेव्हां आधीं लयशब्दाचा कोशगत अर्थ पाहूं. अमरकोशांतील[६] लयशब्दाचा उल्लेख नंतर करूं, कारण अमरकोशांत लयशब्द संगीतव्यवहाराच्या संदर्भातच दिला आहे. आपटे यांच्या संस्कृत – इंग्रजी कोशांत[७] लयशब्दाचे अकरा अर्थपर्याय दिले आहेत. त्यांपैकीं तीन मुख्यार्थ असून उरलेले आठ गौणार्थ आहेत, आणि हे गौणार्थ अतिदेशानें आलेले आहेत हें स्पष्ट आहे; कारण मूळ धातु "ली" हा आहे आणि त्याचा अर्थ व्यक्त करील तोच लय या तत्साधित शब्दाचा मुख्यार्थ ठरणार. हे तीन मुख्यार्थ असे :

१) वितळणें, विरघळणें, एकरूप होणें.

२) नाहींसें होणें, विघटन होणें, नाश पावणें. ['लयं या' = लयाला जाणें = विलीन होणें अथवा नाहींसें होणें].

३) विश्रान्ति, थांबणें.

या मुख्यार्थावरून दिलेले इतर शब्द असे आहेत :

१) लयकालः = (जगाच्या) विनाशाचा काल.

२) लयगत [विशेषण] = विरघळलेलें, वितळलेलें.

३) लयनम् = (१) विश्रान्ति (२) विश्रान्तिस्थळ, आरामस्थान.

गौणार्थ पुढीलप्रमाणें आहेत.

१. संयोग होणें, चिकटणें.

२. लपणें. दबून रहाणें.

३. चित्ताची अत्यंत एकाग्र अवस्था, गढलेली अवस्था, (कोणा एका विषयाचा) अत्यंत ध्यास. [पश्यंती शिवरूपिणं लयवशात् आत्मानमभ्यागतम् = शिवाचें ध्यान करीत तल्लीन होऊन, लय लागल्यामुळें स्वतःस शिवरूपच पाहणारी (मालतीमाधवम्; ५-२-७). ध्यानलयेन=ध्यानामुळें चित्तलय झाल्याकारणानें (गीता; ४).].

४. संगीतांतील काल; (हा द्रुत, मध्य, विलंबित असा तीन प्रकारचा असतो.) [किसलयैः सलयैरिव पाणिभिः (रघुवंशः; ९, ३५); पादन्यासो लयमनुगतः (मालविकाग्निमित्रम्; २; ९)].

५. संगीतांतील विराम.

६. रहाण्याचें ठिकाण. [अलया = जिला राहण्याचें स्थान नाहीं अशी. (शिशुपालवधः; ४)].

७. चित्तदौर्बल्य.

८. आलिंगन.

यांवरून दिलेले इतर शब्द :-

१. लयारंभः = नट, नर्तक.

२. लयपुत्री = नटी, नर्तिका.

३. लयनम् = चिकटलेलें, लिपटलेलें.

तेव्हां एकूण आढावा असा होतो, कीं, कोशानुसार लय शब्दाचा अर्थ विलीन होणें, तद्रूप होणें, तादात्म्य पावणें, वेगळेपणा सोडणें या अर्थांच्या क्रियापदांवर आधारित असून, थांबणें, संपणें, विराम पावणें हाहि एक पर्याय त्यांत आहे.

कोशांमध्यें शब्दार्थाचें विवरण नसतें, वेगळें करावें लागतें, तें आतां आपण करूं. थांबणें- संपणें-विराम पावणें हा अर्थपर्याय तूर्त बाजूस ठेवून पहिला अर्थपर्याय आधीं तपासूं.

विलीन होण्यासाठीं, ताद्रूप्य-तादात्म्य पावण्यासाठीं, वेगळेपणा सोडण्यासाठीं, प्रथम कमींतकमी दोन तरी घटक (वस्तू अथवा क्रिया) असावे लागतात, आणि ते घटक एकमेकां-पासून सुटे, अलग असे असावे–भासावे लागतात, हें उघड आहे. अर्थात् हेंहि ओघानेंच आलें कीं, प्रथम–नंतर, त्याचप्रमाणें वेगवेगळेपणा भासणें, या भेदांकरितां ते भेद जाणणारा, पाहणारा कोणी 'द्रष्टा', कोणी 'साक्षी', हाहि अपेक्षित आहेच. नंतर, म्हणजे कांहीं कालानंतर, कांहीं कारणानें, घटकांचा सुटेपणा, अलगपणा नाहींसा व्हावयास हवा; म्हणजे द्रष्ट्याच्या चित्ताला ते घटक "आधीं वेगळे होते, आतां एकरूपच झाले" असा बोध व्हावयास हवा. अर्थात्, दोहोंपैकीं एकाचेंतरी अस्तित्व न जाणवलें पाहिजे अथवा दोहोंचेंहि अस्तित्व न जाणवतां त्या दोहोंऐवजीं तिसऱ्याच घटकाचें अस्तित्त्व भासावयास हवें. पहिल्या प्रकाराचें उदाहरण म्हणून साखर आणि पाणी घेऊं. प्रथम हे दोन पदार्थ स्वतंत्र सुटे असे दृष्टिला जाणवतात; मिश्रणानंतर साखर दिसत नाहीं, दृष्टिला केवळ पाणीच दिसतें, पाण्यांत साखर विलीन झाली आहे हें चवीनें कळतें. येथें मिश्रणामुळें व मिश्रणानंतर साखर या एका घटकाचा अभाव दिसला, साखर पाण्याशीं तद्रूप पावली. दुसऱ्या प्रकाराचें उदाहरण चहाचें घेऊं. 'कोरा', म्हणजे काळसर लाल रंगाचा, चहा, आणि दूध असे दोन स्वतंत्र पदार्थ प्रथम दिसतात, आणि मिश्रणामुळें व मिश्रणा-नंतर त्या दोन्ही पदार्थांचा अभाव दिसून गहूंवर्णाचा एक वेगळा असा तिसराच द्रवपदार्थ दिसूं लागतो; येथें कोरा चहा व दूध हे दोन्ही पदार्थ 'तयार' चहा या नव्या पदार्थांत विलीन झाले. हीं जिह्वागम्य व दृष्टिगम्य उदाहरणें झालीं, तीं मुद्दा स्पष्ट करण्यासाठीं; केवळ उदाहर-णांनीं कांहीं सिद्ध होणें शक्य नाहीं, हें खरें. पण मुद्दा वर आलेलाच आहे; तो हा कीं, आधीं एकाहून अधिक घटक असणें, ते एकमेकांहून अलग आहेत असें द्रष्टयाला जाणवणें, आणि नंतर त्यांपैकीं कमींतकमी एकाचा तरी अभाव द्रष्टयास भासणें, हीं लक्षणें लय या शब्दाच्या कोशार्थांत अध्याहृत–अभिप्रेत आहेतच.

म्हणून, साहित्यिकांची लयव्याख्या कोशार्थाला धरूनच आहे, वेगळी नव्हे.

केवळ दोन घटक शेजारीं शेजारीं आले तर लय निर्माण झाला असें नव्हे. "यथा काष्ठं च काष्ठं च समेयातां महोदधौ",[८] (दोन ओंडक्यांची होते सागरांत भेट)[९] यांत लय नव्हे; लांकडाचे दोन तुकडे दैववशात् वहातवहात एका जागीं आले एवढेंच. परंतु "तुका म्हणे, आळी आतां नुरेचि वेगळी" यांत पारंपारिक कल्पना अशी आहे कीं कुंभार-माशीचें ध्यान करणारी आळी (अळी) ध्यान करितांकरितां तद्रूप होऊन स्वतःच कुंभारमाशी बनते.[१०] ती वेगळी अशी उरलीच नाहीं, तद्रूपच झाली. तिचें अळी हें स्वरूप विलयास गेलें तर हा अळीचा लयच झाला असें ठरतें. या उदाहरणांत कुंभारमाशी व अळी हे दोन सुटे घटक प्रथम आहेत, त्यांपैकीं कुंभारमाशीहा रूपघटक अळीच्याच चित्तांत–मनांत आहे, तिला स्वतःचें व कुंभारमाशीचें अशीं दोन्ही शरीररूपें जाणवत आहेत; अळी हा स्वतःच द्रष्टा झालेला आहे.

हीं उदाहरणें देण्याचें कारण असें कीं साहित्यिक वापरीत असलेल्या 'लय' शब्दासाठी वरील विलीन होण्याची अट आवश्यक आहे. उदाहरणार्थ, "'हलो, हलो' ला हलकट उत्तर" या पद्यचरणांत[११] टेलिफोन्‌चा दृष्टान्त आहे. आपण टेलिफोन्‌चा संपर्क साधून 'हलो' हा

ठराविक पुकार करावा, तर दुसऱ्या बाजूस अपेक्षित व्यक्तिच नसल्यामुळें, जी व्यक्ति असेल तिचा व आपला कोणताहि सुसंवाद नसल्यामुळें, आपला अपेक्षाभंगच नव्हे तर अपमान व्हावा, हा दाखला आहे; आणि त्यांतूनच जगांतील लोकव्यवहाराची अपरिहार्य कठोरता ध्वनित केलेली आहे. या दृष्टान्तांत टेलिफोन्‌वरील प्रसंगाचा ठसा मनांत उभा राहिला आणि नंतर त्याचा विचार अजीबात सुटून केवळ लोकव्यवहाराचा विचारच मनांत उरला तर येथें लय झाला असें म्हणतां येईल. (मनांतील दोन कल्पनांचा विचार हे घटक). "जा, पोरी, जा" असें म्हणत फुगडीचा फेर धरला, आणि फेराचा वेग वाढतां वाढतां त्या शब्दांचा उच्चारहि जलद जलद झाला, इतका कीं उच्चार "झपूर्झा" असाच होऊं लागला,[१२] तर तेथें केवळ शब्दोच्चाराचें रूपांतर झालें असें होईल; परंतु त्याबरोबरच "जा, पोरी, जा" या शब्दाच्या अर्थाचेंच अनुसंधान सुटलें आणि केवळ एक चक्रगति व तिजबरोबरचा मुखध्वनि एवढेंच भान राहिलें तर अर्थयुक्त शब्दांचा अर्थ-शून्य वर्णांत लय झाला असें होईल. परंतु हें विलीन होण्याचें पथ्य पाळलेलें नसलें, केवळ एकाहून अधिक अशा कल्पना एकत्र आणलेल्या असल्या, तर तेथें लय झाला असें म्हणतां येणार नाहीं. अशा तऱ्हेच्या क्रियांचें अत्यंत गाढ विश्लेषण – विवरण आपल्या परंपरागत अलंकारशास्त्रांत आहे, उपमा, उत्प्रेक्षा, दृष्टान्त, विरोधाभास, अर्थान्तरन्यास, मालोपमा, किंप्रश्न, इत्यादि, त्याचप्रमाणें बीजांकुर, कूपघटिका इत्यादि 'न्याय', वगैरे शेंकडों तऱ्हांतऱ्हांच्या व्याख्या व त्यांचीं विवेचनें आहेत; तीं सर्व दूर ठेवून सर्वत्र 'लय' हीच कल्पना व परिभाषा लावण्याचा अट्टहास केला तर मोठी अनवस्था होऊन आपण आपलीच हानि करून घेऊं. दिवाळीच्या सणाचें, त्यांतील इतरांच्या आनंदाचें वर्णन करून मग "मी संध्या-समयीं खुशाल...कालक्षेप करीन उन्मन असा वेड्यापरी गाउनी"[१३] असें सांगितलें तर त्यांत फक्त विरोध दाखविला असें होईल, आनंदाचा लय उन्मनी अवस्थेंत झाला असें होणार नाहीं. बाण लागून तडफडत असलेली पक्षिणी आपल्या पिलांनां "तुम्हांस अजि अन्तिचा कवळ एक मी आणिला"[१४] असें म्हणते तेव्हां "अंतिचा कवळ", शेंवटचा घांस, हा अलंकार आहे, तेथें लय[१५] झाला असें नव्हे. जेथेंतेथें लयकल्पना लावणें हें असंगतच होय. आणि जरी हा असंगतपणा कोठें नसला आणि कांहीं नवा विचार पुढें आणण्याचा प्रयत्न केलेला असला, तरी एवढा आग्रह धरावयासच हवा कीं जर विलीनत्व दिसणार नसेल तर तेथें लय हा शब्द वापरूं नये, हवा तर नवा दुसरा योग्य शब्द निर्माण करावा; कारण शास्त्रानें एकेका शब्दाचा खोलवर विचार करून त्याला निश्चितार्थ दिलेला आहे, तो निश्चितार्थ अजीबात दृष्टिआड करणें हें अत्यंत अनिष्ट होईल. केवळ न्यास हा लय नव्हे!

असा असंगतपणा किंवा निश्चितार्थाचा विपर्यास जर साहित्यिकांच्या लिखाणांत होत असला, तर ज्यांच्यावर तशा लिखाणाचा प्रभाव अधिक पडतो अशा संगीताभ्यासकांची लयकल्प-नाच विकृत होऊं शकते, हें दिसून आल्यामुळें वरीलप्रमाणें टीका करणें प्राप्त झालें. एरव्हीं या पुस्तकांत हे साहित्यविषयक विचार आणण्याचें कारण नव्हतें. विलीन होणें हेंच लयकल्पनेचें सार, हा मुद्दा दृष्टिआड होऊं नये हाच मुख्य उद्देश आहे.

लयव्याख्येंतील दुसरा मुद्दा म्हणजे कालाधिष्ठान. "आधीं–मग, प्रथम-नंतर" हे अध्याहृत शब्द लयव्याख्येंत अटळ आहेत. जर सुटे घटक 'आधीं' नसले तर ते एकमेकांत विलीन हें कसें ठरणार? वरील साखरपाण्याचेंच उदाहरण घेऊन जर कोणी प्रतिपादूं लागला कीं, एकदां साखरपाण्याची चव जिभेस कळली कीं 'गोड पाणी' हा मिश्र पदार्थ एकदम अनुभविला तरी चालेल, हरघडीला समोर साखर व पाणी वेगळे असे हवेच असें नव्हे. पण हें प्रतिपादन पटण्यासारखें नाहीं. जें 'गोड पाणी' चाखलें, तें साखरेचें पाण्यांत लय झालेलें असें मिश्रणच कशावरून? कदाचित् साखरेऐवजी 'सॅकरिन्' नांवाचा अत्यंत कडू, पण अल्प प्रमाणांत पाण्यांत विरघळल्यावर गोड होणारा पदार्थ असूं शकेल; अथवा मिश्रणच मुळांत नसून केवळ पाणीच असेल आणि आपण आधीं खाल्लेल्या आंवळ्यांची चव जिभेवर कायम असेल; किंवा पाण्यासारखा दिसणारा गोड चवीचा असा एखादा नवाच द्रवपदार्थ असेल. नक्की काय आहे, खरोखर पाण्यामध्यें साखरेचें विलयन आहे कीं नाहीं, याचा निवाडा आधीं काय होतें व नंतर काय या क्रमानुसारच होऊं शकेल. कोणी म्हणेल कीं आपण स्वतःच चव घ्यावयास हवी असें नाहीं; ज्यांच्या शब्दावर विश्वास ठेवणें योग्य अशांची साक्ष (म्हणजे 'आप्तवाक्य' किंवा 'आगम') हेंहि पुरेल. पण विश्वासपात्र साक्षीदारांचा प्रत्यक्षानुभव हाच त्यांचाहि आधार असणार. बरें; तर्कविचार म्हणजे 'अनुमान' करूनहि निष्कर्ष काढतां येईल असें म्हटलें तरी मुळांत प्रत्यक्षानुभव असल्याशिवाय तर्कविचार युक्त आहे असें म्हणतां येणार नाहींच. तेव्हां मागेंमागें जातां शेवटीं 'प्रत्यक्ष प्रमाण' हाच निवाड्याचा आधार ठरतो.[१६] एवंच, आधीं–नंतर हा कालक्रम लयव्याख्येंत डावलतां येत नाहीं.

म्हणून लय हा कालाधिष्ठितच आहे. कालकल्पनेपासून मुक्त असा लय नव्हे.

जेथें कालाधिष्ठान नाहीं अशा प्रसंग–संदर्भांतहि हल्लीं लय हा शब्द वापरला जातो. उदाहरणार्थ, एकाद्या स्त्रीदेहाची आकृति लयबद्ध आहे असें म्हटलें जातें.[१७] त्यांत अभिप्रेत असतें तें एवढेंच कीं, त्या देहाचे जे वेगवेगळे वक्राकार, ते एकमेकांशीं मोठ्या सुबक प्रमाणांत असून लगतचे दोन वक्राकार जेथें एकमेकांत मिळतात, तेथें एक कोठें संपतो व दुसरा कोठें सुरू होतो हें सांगवत नाहीं. अर्थात् त्या त्या स्थळीं एका वक्राकाराचा दुसऱ्यांत लय मानतां येईल; पण त्या एकूण देहाची प्रमाणबद्धता म्हणजे लयबद्धता नव्हे. एकाद्या चित्रांत लय आहे असें म्हटलें जातें तेव्हा हाच प्रकार होतो. "त्या तिथें, पलिकडे तिकडे; माझिया प्रियेचें झोंपडें,...वळणावर आंब्याचें झाड एक वांकडें" अशा वर्णनाचें[१८] चित्र काढलें तर त्यांत शेतजमीन, वळणांवळणांची वाट, एका झाडास प्रामुख्य, पलीकडे एक झोंपडी, यांत एकूण सुबक प्रमाणबद्धता साधतां येईल, पण तेथें लयबद्धता आहे असें म्हणणें चूक होईल. मात्र, आकाशांत विविध रंगच्छटा असून त्या एकमेकांत ठिकठिकाणीं मिसळलेल्या दाखविलेल्या असतील तर त्या त्या ठिकाणीं एका रंगच्छटेचा दुसरींत लय झाला असें म्हणतां येईल. येथें लयाच्या कोशार्थांपैकीं गौणार्थ मानले असें झालें. पण केवळ प्रमाणबद्धता असेल तर तेथें लयाचा संबंध नाहीं हें लक्षांत ठेवलें पाहिजे.

तात्पर्य, गौणार्थांत कालाधिष्ठान नसलें तरी लय मानतां येईल, पण विलीनत्व असलेंच पाहिजे. केवळ प्रमाणबद्धतेचा विचार हा लयविचार नव्हे. गौणार्थातहि, आपले मनोव्यापार कोणत्या कालक्रमानें चालले याचा विचार करून, कालाधिष्ठान दाखवितां येईल,[१९] पण तसें पिष्टपेषण करण्याची येथें आवश्यकता नाहीं. संगीतांतील लयशब्दव्याख्येकडे आपलें अवधान आहे, ती व्याख्या सुस्पष्ट करावयाची आहे. आणि त्यासाठीं त्या व्याख्येस बाध आणूं शकणारे प्रयोग हल्लीं जे केले जाऊं लागले आहेत त्यांपासून आपण सावध राहणें अवश्य झालें आहे, हें आतांच्या प्रतिपादनाचें सूत्र आहे. आपल्या सुस्पष्ट कल्पनेसाठीं ध्यानांत धरण्याचे मुद्दे विलीनत्व आणि कालाधिष्ठान हे आहेत, ते लयशब्दाच्या मुख्यार्थांतच आहेत, अतिदेश–गौणार्थ आपणांस पाहण्याची गरज नाहीं, हें आपण पाहिलें. यास बाधक प्रयोग इंग्रजींतील रिद्म् शब्दाच्या अनुषंगानें आलेले आहेत हें येथें लक्षांत ठेविलें म्हणजे पुरे. रिद्म् आणि लय हे एकच नव्हेत, रिद्म् व त्यावर आधारित असें पाश्चिमात्य साहित्यिकांचें भाष्य याची चर्चा इतरत्र केली आहे. (अनुबंध २).

लयशब्दाचा दुसरा कोशगत मुख्यार्थ थांबणें, संपणें, विराम पावणें, असा आहे. यांत कालाधिष्ठान स्पष्टच आहे; कारण आधीं जर कांहीं नसलें तर ज्याला सुरुवात नाहीं तें थांबेल–संपेल कसें ? पण या अर्थपर्यायांतून एक शंका निघते ती महत्त्वाची आहे. विलीन होणें हा पहिला अर्थपर्याय आणि विराम पावणें हा दुसरा अर्थपर्याय, यांची सांगड कशी घालावयाची ? प्रथम एकाहून अधिक घटक व नंतर त्यांतील एकाचा तरी अभाव, हीं लक्षणें विराम पावणें या क्रियेंत कशीं दिसतात ? एकच कांहीं वस्तु, घटना अथवा क्रिया असलेली संपते, तेव्हां ती अमुकांत विलीन पावली हें भासवणारा दुसरा घटक कोणता ?

इंग्रजी साहित्यिकांसमोर असले प्रश्नच उद्भवले नाहींत, कारण त्यांचा प्रपंच त्यांच्या 'रिद्म्' या संगीतांतील एका अति बालबोध कल्पनेंतून उगम पावलेला आहे. पाश्चिमात्य शास्त्रीय विचारवन्त, वैज्ञानिक आणि दार्शनिक यांनीं अशा प्रश्नांचा थोडाबहुत विचार केलेला आहे. आणि विशेषतः तसा स्पष्ट विचार त्यांच्या "डायालेक्टिक्स्" या दर्शनांत सांपडतो.[२०] (डायालेक्टिक्स्चें भाषांतर 'विरोधविकास' असें केलेलें आढळतें. पण 'द्वंद्व–अन्वय' अथवा 'द्वंद्व-परिणाम' हे शब्द प्रस्तुत लेखकास योग्य वाटतात; कारण द्वंद्वांत विरोध असलाच पाहिजे असें नव्हे आणि तरीहि द्वंद्व म्हणजे द्वैत नव्हे). परंतु या प्रश्नाचा सविस्तर सुसंगत तर्कविचार आपल्या सांख्यदर्शनानुसार होतो तसा इतर साधनांनीं होत नाहीं.

सांख्यदर्शनांतील अभिप्रेत सिद्धान्ताचा त्रोटक, कामापुरता आणि विकृति न करितां पण आपल्या संदर्भाच्या सोईसाठीं फेरफार करून[२१] मांडलेला गोषवारा असा देतां येईल :

"अगदीं सुरुवातीस काय होतें, तें कसें कोठें होतें" इत्यादि प्रश्न मानवी बुद्धिच्या पलीकडचे आहेतः इतकेंच नव्हे तर या सर्व विश्वाची साकल्यानें सम्यक् पाहणी करणारा जो कोणी (अध्यक्ष) असेल त्यालाहि कदाचित् त्यांचीं उत्तरें माहीत नसतील[२२] [कारण त्याच्या संदर्भांत हे प्रश्न निरर्थकच होतील],[२३] असें शुद्धबुद्धिनें, स्पष्टपणें, प्रांजलपणें पण खणखणीतपणें

प्रथम सांगितलें पाहिजे. "अगदीं सुरुवातीचा" भाग टाळून त्यापुढची कल्पना आपण आपल्या कुवतीच्या मर्यादांत करूं शकतों. त्या मर्यादांमध्यें असें सांगतां येतें कीं, कोणतीहि इंद्रियगम्य वस्तु-घटना-क्रिया स्वयंभू, अनादि नसते आणि तिचा संपूर्ण समूळ विनाशहि होऊं शकत नाहीं. तिच्या कारणीं प्रारंभीं कांहीं मूळकारण असतेंच. तीं मूलतत्त्वें. मूलतत्त्वें अबाधित असतात, त्यांनां 'गुण' असें नांव दिलेलें आहे.[२४] येथें गुण या शब्दांत चांगलें-वाईट, इष्ट-अनिष्ट हा मनुष्यकृत भेद आणावयाचा नाहीं; गुण हा केवळ एक पारिभाषिक शब्द आहे. असे जे वेगवेगळे गुण, ते निर्विकार-निराकार असल्यामुळें त्यांची प्रथम जी एक सरमिसळ झालेली असते तींत एक गुण दुसऱ्यापासून वेगळा असें ठरणें अशक्य होतें; या सरमिसळीचा एकत्र असा परिणाम होत नाहीं. या सरमिसळींत गुणांचें जें कांहीं प्रमाण असेल तें 'समप्रमाण' मानलें आहे,[२५] आणि या सुरुवातीच्या निर्विकार अवस्थेला 'साम्यावस्था' म्हटलें आहे. 'मूलप्रकृति' ती हीच. पुढें कांहीं कारणानें गुणप्रमाण बदललें, साम्यावस्था नाहींशी झाली, कीं वस्तु-घटना-क्रिया इत्यादींची उत्पत्ति होते; किंबहुना उत्पत्ति होणें म्हणजेच गुणप्रमाण असम होणें.[२६] ज्या कारणानें गुणप्रमाण बदलतें त्याचा सर्वत्र लागू पडेल असा 'साधारण'[२७] विचार आहे व त्याला नांवहि आहे, पण त्या प्रकृति-पुरुष-विकार चर्चेत पडण्याचें येथें प्रयोजन नाहीं.[२८] प्रत्येक प्रत्यक्ष उदाहरणांत, त्या त्या वस्तु-घटना-क्रियेचीं बीजरूप कारणगुणतत्त्वें सांपडलीं आणि त्या गुणांत चलबिचल होण्याचें तेथलें तेथलें कारण सांपडलें तर आपलें काम झालें. गुणप्रमाण बदलण्याचें तें तें कारण हें शास्त्रदृष्ट्या मुळांत मूलप्रकृतिप्रमाणेंच एक मूळचेंच निराकार-निर्विकार असें तत्त्वच मानलेलें आहे; आणि तें कारणतत्त्व हा मूलप्रकृतिच्या अंगचा स्वभावधर्मच आहे असें एक मत असून, तें कारणतत्त्व मूलप्रकृतिहून भिन्न असें स्वतंत्र तत्त्व आहे असें दुसरें मत आहे,[२९] एवढी केवळ नोंद करूं म्हणजे झालें. अशा या कारणाचें कार्य म्हणजे गुणप्रमाण बदलणें, साम्यावस्था नाहींशी करणें, एवढेंच होय. साम्यावस्था नाहींशी होणें याला 'क्षोभ' अथवा 'क्षोभण' असें नांव आहे. येथें आपण गुणक्षोभण पाहत आहोंत. क्षोभण, गुणक्षोभण हे पारिभाषिक शब्द आहेत; त्यांचा मानवी मनोव्यापारांशीं कांहींहि संबंध नाहीं हें लक्षांत घ्यावें. गुणक्षोभण ही उत्पत्तिचें कारण दर्शविणारी परिभाषिक संज्ञा आहे, व ती ज्या विचारसिद्धांतांवर आधारलेली आहे त्यांमध्यें क्षोभण हा शब्द व्याकरण-निरुक्त यांनुसारच ओघानेंच उद्‌भवलेला आहे. ज्यांचें क्षोभण होतें ते गुण, या गुणशब्दाचाहि मानवी मनोव्यापारांशीं संबंध नाहीं. एकदां झालेलें गुणक्षोभण नंतर पुन्हां दुसऱ्या प्रकारें झालें कीं दुसरी वस्तु-घटना-क्रिया निर्माण होईल. अथवा पहिली दुसरींत रूपांतर पावेल. या गुणक्षोभणपरंपरेचें नांव गुणपरिणाम. (उत्क्रांति असाहि शब्द रूढ झालेला आहे, परंतु मूळ अर्थदृष्ट्या तो चुकीचा होय, त्याचा मृत्युशीं संबंध आहे; गुणपरिणाम हाच शब्द योग्य होय.) असे गुणपरिणाम एकामागून एक अनेक असूं शकतील. उलटपक्षीं जें गुणक्षोभण झालेलें होतें, म्हणजे गुणांची साम्यावस्था जी नाहींशी झालेली होती, तीच साम्यावस्था पुन्हां कांहीं कारणानें प्राप्त झाली, तर तेथें व तेव्हां क्षोभणाचें 'शमन' झालें, त्याचा उपशम झाला, असें म्हणतां येतें. शमनामुळें आधीं उत्पन्न झालेली वस्तु-घटना-क्रिया परत आपल्या मूलतत्त्वांत विलीन होते. तिचा

त्या त्या दृश्यरूपानें जो भाव दृष्टिस पडला होता तो नाहींसा होतो, त्या त्या रूपाचा अभाव होतो.[३०] परंतु हा रूपाभाव म्हणजे वस्तुनाश नव्हे, हें रूपान्तर आहे, कारण मूळचीं गुणनामक तत्त्वें शाबूतच आहेत. त्या त्या वस्तु–घटना–क्रिया आपापल्या मूलप्रकृतिमध्यें "लय पावल्या" असें ठरतें. "मूलप्रकृति, गुणक्षोभण→उत्पत्ति; स्थिति→गुणक्षोभण; गुणपरिणाम→...→शमन; लय" असें हें चक्र प्रवर्तित होतें.* या चक्राला, या सांखळीला, कालामुळें अस्तित्व येतें, परंपरा लाभते, म्हणून मूलप्रकृतिबरोबरच काल हें एक स्वतंत्र, अबाधित व अविनाशी तत्त्व मानणें योग्य आहे. (मात्र, प्रारंभिक अवस्थेंत तरी, काल हा मूलप्रकृतिपासूनच क्षोभणानें निर्माण झालेला आहे, तो स्वतंत्र कारक नाहीं, असें शुद्ध सांख्यांचें मत आहे. तें मत येथें उद्धृत केलें, पण त्याची चिकित्सा करण्याची गरज वाटत नाहीं)[३१].

मूलप्रकृतिपासून गुणक्षोभणामुळें उत्पत्ति, (तींतून पुन्हां गुणक्षोभणानें गुणपरिणाम) व शेवटीं शमनामुळें लय, असें जें हें परंपरेचें चक्र, त्यांत लय शब्द आला आणि त्यांतच काल या मूलकारणाचाहि संदर्भ आला; परंपरेचे सर्व दुवे एकाच क्षणीं अस्तित्वांत नसणार म्हणून प्रथम–नंतर हा कालक्रमहि अध्याहृत झालाच. वस्तु–घटना–क्रिया मूलप्रकृतिमध्यें लय पावली म्हणजेच ती स्वतःच्या अशा रूपांत असावयाची थांबली, हें उघड आहे. अशा तऱ्हेनें 'थांबणें–संपणें–विराम पावणें' हा अर्थपर्याय आणि 'विलीन होणें' हा अर्थपर्याय, या दोहोंची एकवाक्यता होऊं शकते.

(वरवर पाहणारास, विशेषतः ज्यांचा अभ्यास फक्त इंग्रजी साहित्यविषयापुरताच आहे त्यांस, हें सर्व शब्दावलंबी पांडित्य आहे असें वाटेल. परंतु अधिक खोल विचार – अनुभव, आणि पाश्चिमात्य कां असेनात पण दर्शनें आणि विज्ञानें, यांच्या अभ्यासानें हा ग्रह दूर होईल आणि खरा प्रकार तर उलटाच आहे हें कळेल).

लयशब्दाचे कोशार्थ, त्यांची एकवाक्यता, त्यांमागची भारतीय भूमिकादृष्टि, तीमध्यें विनाकारण घोंटाळ्यांत पडण्याचा हल्लीं उत्पन्न झालेला धोंका, इत्यादि वर्णन येथें पुरे. आतां संगीताकडे वळूं.

अमरकोश हा जरी शब्दसंग्रह असला तरी त्यांत लयशब्द (जो संगीतांतील शब्दांच्या यादींतच आलेला आहे) व्याख्यात केलेला आहे :

"तालः कालक्रियामानं, लयः साम्यं"

म्हणजे क्रियेनें मापला गेलेला काल (अथवा कालाची संख्यात्मक अनुभूति होण्यासाठीं केलेल्या–झालेल्या क्रियेचें माप) तो ताल, आणि त्यामधील "साम्य" तो लय.

भारतीय संगीतग्रंथांत लयव्याख्या सर्वत्र एकचएक आहे आणि ती अधिक स्पष्ट आहे :

क्रियानन्तरविश्रान्तिर्लयः, स त्रिविधः स्मृतः—

द्रुतो मध्यो विलम्बश्च, द्रुतः शीघ्रतमो मतः"[३२].

---

* येथें वर्तुल, गोलाकार वगैरे आकृतींचा कांहीं संबंध नाहीं, येथें आवर्तनहि अभिप्रेत नाहीं. 'चक्र' म्हणणें ही केवळ रूढि आहे.

म्हणजे क्रिया आणि तिच्या नंतरची, तिला लागूनच असलेली (अनन्तर), विश्रान्ति म्हणजे लय. हा द्रुत, मध्य आणि विलंब (विलंबित) अशा तीन प्रकारचा आहे, त्यांत सर्वांत जलद तो द्रुत.

येथें जी विश्रांति, तें अमरकोशांतील 'साम्य'. विश्रांति क्रियेनंतर व क्रियेला लागूनच आहे, आधीं व नंतर हा कालक्रम स्पष्टच आहे. क्रिया विराम पावलेली आहे, थांबली आहे; म्हणून थांबणें – विराम पावणें हा कोशार्थ स्पष्टच व्यक्त केलेला आहे.

पण 'विलीन होणें' हा पर्यायी अर्थहि व्यक्त होणारच असें वरील विवरणानुसार ठरतें. क्रिया कांहीं अनादि नव्हे, ती नव्हती अशी अवस्था केव्हांतरी होतीच; कोणाएका प्रेरणेमुळें, गुणक्षोभणामुळें, ती निर्माण झाली. आणि त्या क्षोभणाचें शमन होतांच ती थांबली, मूळ अवस्थेंत – कारणप्रकृतिमध्यें – विलयाला गेली. तिचा लय झाला.

पण संगीताच्या दृष्टिनें क्रियेचा लय कशांत झाला, मूळ कारणप्रकृति संगीतांत कोणती मानावी, हा प्रश्न महत्त्वाचा ठरतो; येथें केवळ सर्वत्र लागू पडणाऱ्या (साधारण) संज्ञा–परिभाषा उपयोगी किंवा पुऱ्या होणार नाहींत. तर संगीतसंबद्ध विशिष्ट निर्देशच करावे लागतील.

नृत्यांत, वाद्यवादनांत, टाळी इत्यादि हस्तक्रियांत (मग त्या सशब्द असोत अथवा निःशब्द), शरीराच्या अस्थि–चर्म–स्नायू–रक्तवाहिन्या – ज्ञानतंतू इत्यादि अवयवांची प्रथमची कांहींएक प्रेरणाशून्य, क्षोभशून्य अशी साम्यावस्था आपण समजूं शकतों. –प्रेरणा, क्षोभण हे पारिभाषिक शब्द येथेंहि निर्लेप, भावरहितच मानावयास हवे.– त्यांची क्रिया कांहीं प्रेरणेनें निर्माण होऊं शकेल, व ती लय पावेल ती या साम्यावस्थेंत, हेंहि आपण जाणूं शकतों. पण मुखावाटें, वाद्यावाटें अथवा शरीराच्या टाळी पदन्यास इत्यादि हालचालींत, जो ध्वनि निघतो त्या ध्वनिचें तर संगीतांत महत्त्व आहे. या उत्पन्न झालेल्या ध्वनिची मूळ अवस्था काय मानावी हा प्रश्न उद्भवतो व तो महत्त्वाचा आहे. ध्वनि मनुष्यनिर्मित आहे, म्हणून त्यांत शरीरावयवांचें कार्य आहेच, आतां उल्लेखिलेली शरीरावयवांची साम्यावस्था ध्वनिसहि लागू पडेल, असें म्हणणें अजीबात चूक नव्हे; पण केवळ ध्वनि या घटनेचाहि विचार करणें अवश्यच आहे; न केल्यास आपला विचार अर्धवट राहील इतकेंच नव्हे तर त्यांत अव्याप्तिचा दोष राहील; सिद्धान्त अतिव्याप्त आणि त्याचा आधार (अथवा, उलट्या दृष्टिनें, त्यावरून केलेलें अनुमान) अव्याप्त असा व्याघात होईल.

पण ध्वनिचाहि वेगळा असा विचार भारतीयांनीं सखोलपणें केलेला आहे.[३३] तो पुढीलप्रमाणें :

मुख इत्यादि अवयवांतून, शरीराच्या हालचालीमुळें उगम पावून हवेंत पसरणारा जो ध्वनि, त्याला 'शब्द' असें नांव आहे. येथें 'शब्द' ही एक परिभाषिक संज्ञा आहे, 'भाषेंतील शब्दाचा' येथें संबंध नाहीं. आपला घोंटाळा होऊं नये म्हणून अतःपर आपण 'शब्दध्वनि' संज्ञा वापरूं; मुळांतील संज्ञा 'शब्द' एवढीच आहे हें लक्षांत ठेवलें म्हणजे झालें. असा हा शब्दध्वनि हवेंत पसरत जातो व ऐकणाराच्या कानांवर पडतो. ऐकणाराच्या कर्णेंद्रियाला

शब्दध्वनिमधील जे गुण, ज्या 'तन्मात्रा,' त्यांचा स्पर्श होतो, ऐकणाऱ्याचीं मन व बुद्धि हीं तो स्पर्श चित्तावाटें ग्रहण करितात, आणि हा अमुक एक स्वरूपाचा शब्दध्वनि–म्हणजे 'वर्ण'–आहे असा बोध ऐकणाऱ्याला होतो.[३४] (अर्थात् शब्दनामक ध्वनि आणि वर्णनामक ध्वनि हे वेगळे आहेत, शब्दध्वनि ही एक भौतिक घटना आहे, आणि वर्ण हा एक बोध आहे). शब्दध्वनि उत्पन्न करणाऱ्याची क्रियाहि अशाच तऱ्हेची असते. अमुक एका स्वरूपाचा शब्दध्वनि, म्हणजे अमुक एक वर्ण, निर्माण करावा हा त्याच्या मनांतील बोध — त्याच्या बुद्धिचा निश्चय– आणि त्यामुळें, 'शब्दतन्मात्रां' च्या प्रेरणेमुळें, त्याच्या मुखाची यथायोग्य ती हालचाल होऊन तीमुळें उत्पन्न होऊन हवेंत पसरणारी जी ध्वनिनामक भौतिक घटना तो त्याचा शब्दध्वनि. भौतिक शब्दध्वनि आणि वर्णनामक त्याचा बोध हे एकच असतील किंवा नसतीलहि; अमुक एक वर्ण निर्माण करावा हा बोधनिश्चय होऊनहि मुखाची हालचाल यथायोग्य नसल्यामुळें वेगळाच अप्रयुक्त असा वर्णवाचक शब्दध्वनि उत्पन्न होऊं शकेल; त्याचप्रमाणें 'अमुक एक वर्ण ऐकिला' असा जरी ऐकणाऱ्यास बोध झाला तरी कदाचित् त्याच्या कानांवर पडणारा शब्दध्वनि वेगळा असूं शकेल व ऐकणाराची बोध घेण्याच्या क्रियेंत कांहीं गफलत झालेली असूं शकेल. इतकेंच नव्हे तर, जरी यथायोग्य वर्णोच्चारानुसारी शब्दध्वनि उत्पन्न केलेला असला तरी, ऐकणाऱ्याच्या चित्तबुद्धिच्या वृत्त्यिनुसार तो त्याला दुसराच एकादा वर्णबोध देत असूं शकेल. (हें तर नेहमींच्या अनुभवांतलें आहे, मी 'ऋ' हा वर्ण निर्माण करीत आहे असा बोलणाऱ्याचा निश्चय असतो, तर हा 'रु' नांवाचा वर्ण आहे असें ऐकणारा ठरवितो; यांत गफलत दोहोंपैकीं कोणाहि एकाची असूं शकते.) तरीहि शब्दध्वनि आणि वर्ण यांत एक साधारण तत्त्व आहेच. तें असें कीं त्याच्यामुळें शब्दध्वनिमधील जे मूलप्रकृतिचे गुण, ज्या 'शब्दतन्मात्रा', त्या ऐकणाऱ्याला व बोलणाऱ्याला प्रेरित करितात. हें जें साधारण तत्त्व तें नादतत्त्व. शब्दध्वनि आणि वर्ण हीं दोन्ही 'नादा' चींच कार्यरूपें होत.

आतां, 'अर्थ' म्हणून जो कांहीं आहे तो शब्दध्वनि या केवळ भौतिक घटनेला असूं शकणार नाहीं हें स्पष्टच आहे. अर्थ हाहि एक मनोबोधच आहे, म्हणून तो वर्णालाच असणार हेंहि उघड आहे, कारण वर्ण आणि अर्थ हे दोन्ही बोध मनाच्या हेतु–प्रयोजनाचेच आहेत. अर्थात् केवळ भौतिक ध्वनिला अर्थ असूं शकत नाहीं तर वर्णयुक्त, वर्णरूप नादबोधालाच म्हणजे वर्णयुक्त शब्दध्वनिच्या बोधालाच असणार. हा 'अर्थ' एकाच वर्णास असूं शकेल (जसें "ॐ" इत्येकाक्षरम्)[३५] किंवा "अमुक अमुक वर्ण अशा अशा अमुक क्रमानें" या मालिकेसहि असेल (जसें आई, बाबा). या मालिकेस 'पद' असें नांव आहे. शिवाय 'अमुक अमुक पदमालिका' या वर्णांच्या क्रमयुक्त रचनेसहि अर्थ असूं शकेल (जसें "आद नही अंत नही, रूप नहि ना रंग").[३६] शिवाय त्यांतील क्रमासहि अर्थ असेल. क्रम बदलल्यास अर्थहि बदलूं शकत असेल (जसें "गाय काळी आहे" आणि "काळी गाय आहे"). इतकेंच नव्हे तर एकाच पदाला अनेक अर्थहि संभवतील (जसें "सूर्य उगवला झाडींत, महारिण रस्ता झाडीत").[३७] कोणत्या वर्णाला, वर्णपदाला, वर्णपदमालिकेला, पदक्रमाला कोणता व कसा अर्थ आहे हें ठरतें कशावरून, तर केवळ संकेतावरून. वर्णयुक्त भौतिक शब्द-

ध्वनि उमटविणारा वक्ता आणि कानांवाटें त्यांचा बोध घेणारा श्रोता, यांमध्यें जर कांहीं ठराविक संकेत असेल तर त्या ठरावानुसारच 'अर्थ' निश्चित होणार. संकेत नसेल तर अर्थ नाहीं, केवळ शब्दध्वनि आणि वर्ण एवढेंच उरेल. "भाषा" म्हणून जी आहे ती अशी संकेतरूपच असते. संकेत नाहीं तर भाषा नाहीं.

पुन्हां, अशा तऱ्हेच्या संकेतांनीं जी वस्तु – घटना – क्रिया – कल्पना – भावना वगैरे व्यक्त किंवा निर्देशित होते, ती या शब्दध्वनि, वर्ण, पद, पदक्रम (आणि संकेतहि!) यांहून वेगळीच असते. तिचा नादतत्त्वाशीं कांहींच साक्षात् संबंध नसतो. तसा संबंध भाषा या साधनानें मनुष्यानें निर्माण केलेला असतो. 'आ–ई' यांतील भौतिक शब्दध्वनि, आ–ई हा वर्णबोध, आई या वर्णक्रमयुक्त पदाचा बोध, आणि त्या पदाला कांहीं संकेतानें दिलेला भाषेमधील अर्थ, हे सर्व एकमेकांहून वेगळे तर आहेतच, आणि शिवाय 'आई' या सांकेतिक अर्थयुक्त वर्णक्रम–पदाच्या शब्दध्वनिनें सूचित होणारी वस्तु जी अमुक एक स्त्री (अथवा साधारण रूपानें, अमुक एका प्रौढावस्थेंतील कोणीहि स्त्री) ती अगदींच वेगळी वस्तु आहे.[३८]

येथपर्यंत जो विचार सांगितला तो वर्णयुक्त शब्दध्वनी या नादांचा. या नादांचें जें साधन, जी 'वाणी', तिला "वैखरी वाणी" म्हटलें आहे. वैखरी वाणीमुळें वैखरी नाद म्हणजे हवेंत उमटून पसरणारे शब्दध्वनी नांवाचे भौतिक नाद निर्माण होतात.

पण वैखरी वाणीलाहि प्रेरणा देणारें निराळें कारण आहे. वर्णयुक्त शब्दध्वनि उमटण्याआधीं त्याचा निश्चय – त्याचा रूपाकार म्हणूं — मनांत तयार होतो. हा निश्चय झाला कीं वैखरी वाणी या इंद्रियाला प्रेरणा मिळते व मनांतील वर्णबोधाचें शब्दांत रूपांतर होतें. तेथें वर्णाचा 'रूपाकार' लयाला जाऊन त्याच क्षणीं शब्दध्वनिची उत्पत्ति होते. हा निश्चय मनामध्यें होतो, तो करणारें जें शब्दसाधनाचें इंद्रिय ती मधली वाणी म्हणजे "मध्यमावाणी." मध्यमा-वाणीचें हेतु – प्रयोजनहि 'नाद'च होय.

मध्यमावाणीमध्यें जो वर्णरूपाकारनिश्चय होतो, तो खरोखर कशाचा? मनामध्यें असंख्य विचार असतात. ते सामान्यतः अप्रकट रूपांत असतात. चित्ताची वृत्ति ज्या तऱ्हेची होईल, त्यानुसार या असंख्य विचारांपैकीं एकादा विचार उचलून त्याकडे जणूं काय 'पाहिलें जातें. हें पाहणारें जें इंद्रिय ती "पश्यंती वाणी." पश्यंतीमध्यें निवड होऊन त्या निवडीला वर्णाचा आकार देण्याची मध्यमेला प्रेरणा मिळते. पश्यंतीमधील क्रिया लय पावते व तत्क्षणींच मध्यमेची क्रिया सुरू होते. पश्यंतीमध्यें जो शब्द 'पाहिला जातो' त्याचें मूळ कारण - हेतु - प्रयोजनहि 'नाद'च.

आणि पश्यंतीचें कार्य सुरूं होण्याचेहि आधीं जे जे विचार, भाव, ज्या ज्या वृत्ती इत्यादि, मनांत केवळ बीजरूपानें, अप्रकट असे असतात, त्यांनांहि अप्रकट स्वरूपांतच अप्रकट नादाच्या स्वरूपानेंच धारण करणारें इंद्रिय ती "परा" म्हणजे पलीकडची वाणी. परेमध्यें जी क्रिया होईल तिचा लय पश्यंतीमध्यें होतो.

वैखरी नाद ऐकूं येतो, तो तो शब्दध्वनिरूप आहे म्हणून. कांहीं भौतिक हालचालींमुळें तो उमटतो; म्हणजे तो आघातजन्य नाद, "आहत" नाद आहे. पण मध्यमेचा नाद ऐकूं येत नाहीं. तो आपापल्या चित्तास प्रत्यक्ष वर्णरूपानें जाणवतो खरा, पण आपापल्याहि कानांस मात्र ऐकूं येत नाहीं, हा अनुभव सर्वांस आहेच. तो नाद ऐकूं येत नाहीं कारण तो भौतिक नाहीं, आघातजन्य म्हणजे आहत नाद नाहीं. तो "अनाहत नाद" आहे. अर्थात् पश्यंतीचाहि अ-भौतिक, आघातांशिवायच असणारा नादहि अनाहतच असणार हें स्पष्ट आहे. परंतु तो आपल्या मनासहि प्रत्यक्ष वर्णरूपानें जाणवत नाहीं, त्याचा केवळ 'स्पर्श भासतो," त्याची फक्त भावना होते. हाहि अनुभव सर्वांस असतो, तो लक्षांत येत नाहीं एवढेंच. (मनांतला विचारभाव वर्ण-रूपानें फक्त झाला, मनास-चित्तास वर्णरूपानें 'ऐकूं आला' तर ती वाणी पश्यंती नव्हे तर मध्यमा ठरते). परा वाणीचें जें नादतत्त्व तें मात्र बीजरूपच आहे; तें भौतिक-अभौतिक यांहूनहि वेगळें आहे; तें आहत तर नव्हेच, पण अनाहतहि आहे असें नव्हे. असा आहत-अनाहतांच्याहि पलीकडच्या कोटींतील जो नाद तो केवळ 'बिंदु' अथवा 'नादबिंदु'.

नादबिंदु अथवा बिंदु सर्वत्र आहेत. ते सर्व जगांत भरलेले आहेत आणि त्या जगा-चेच जे वेगवेगळे पिंडीभूत 'व्यक्ति' नांवाचे घटक त्यांच्या ठायींहि अर्थात्‌च आहेत. म्हणून परावाणी हीहि एका प्रकारें व्यक्तिव्यक्तिच्या ठायीं आहे आणि दुसऱ्या प्रकारें सर्व जगांत भरून राहिलेली आहे. अशा तऱ्हेनें व्यक्ति आणि जग यांचा नाददृष्ट्या संबंध आहे. ज्याप्रमाणें ताकां-तील लोण्यामध्यें ताक असतें आणि तरीहि लोण्याचा पिंड वेगळाच असतो, त्याप्रमाणें जगांतील सर्वत्र भरून राहिलेलें नादतत्त्व व्यक्ति या वेगवेगळ्या पिंडांतहि असतें. किंवा याहूनहि समर्पक उदाहरण गर्भिणी आणि तिचा गर्भ यांचें आहे. गर्भिणीच्या शरीरांत नाना रस-धातु असतात, त्यांतील कांहीं अंशभाग गर्भाच्या शरीरांतहि खेळत असतात म्हणजे ते गर्भांतहि असतात व गर्भाबाहेरहि असतात; गर्भ हा गर्भिणीपासूनच अंशतः बनलेला असतो म्हणजे तिचाच भाग असतो व तिच्याच अंगांत असतो, गर्भिणी त्याच्याच आंतहि असते व त्याच्या बाहेरहि असते. आणि असें असूनहि गर्भ हा एक वेगळा असा पिंड असतो. असाच प्रकार सर्वत्र अस्तित्व असलेल्या नादतत्त्वाचा आणि त्याच्या प्रत्येक व्यक्तिमध्यें अवतरलेल्या परावाणीतील नादबिंदूंचा आहे.

'स्पर्श भासणारा' पश्यंतीचा अनाहतनाद व्यक्तिव्यक्तिच्या ठायीं वेगवेगळा असतो, 'मनांत ऐकूं येणारा' मध्यमेचा अनाहत नाद प्रत्येक व्यक्तिचा वेगवेगळा असून, त्या त्या व्यक्तिलाच फक्त स्वतःचा असा कळतो, आणि वैखरीचा आहत नाद हा भौतिक शब्दध्वनि मात्र प्रकट असल्यामुळें इतरांस ऐकूं येऊं शकतो.

हा भारतीय परंपरेचा ध्वनिविचार आहे.[३१] हा साधारण विचार. स्वरव्यंजनव्यवस्था इत्यादि वैखरी वाणीच्या क्रियाप्रपंचाचा विचार येथें लयव्याख्येसाठीं आपणांस आवश्यक नाहीं.

संगीतांतील जो ध्वनि, त्याचें मूळकारण आपण शोधीत होतों. ध्वनिचा लय कशांत मानावा या प्रश्नाचें उत्तर आपणांस हवें होतें. वरील ध्वनिविचारावरून नादाच्या उत्पत्तिलयाची आतां सहज कल्पना येईल. शब्दध्वनि, आहतनाद, हा अनाहतांत विलीन होतो हा निष्कर्ष.

हाच निष्कर्ष, मुखाशिवाय इतर उगमांपासून निघणाऱ्या इतर सर्व नादांस लावतां येईल. मात्र निर्जीव वस्तूंस, वाद्यादिकांस, अंतःकरण (म्हणजे चित्त, मन, बुद्धि व अहंकार) नाहीं, म्हणून "शब्दध्वनि आणि वर्ण यांचा आहत नाद-←अनाहत नाद, जो सुप्तावस्थेंत तेथें मूलतः आहे तो," एवढाच क्रम राहील; त्यांत चार वाणी असणार नाहींत, मात्र परा वाणी तत्त्वदृष्ट्या मानतां येईल.

संगीतांतील ध्वनिरूप जी सशब्दक्रिया, तिचें आदिकारण कोणतें, आणि त्या क्रियेचा लय कशांत होतो, या प्रश्नाचें हें परंपरागत तात्त्विक उत्तर.

या उत्तरानें कित्येकांचें समाधान होईल. परंतु व्यवहारदृष्ट्या पाहतां आणि विशेषें-करून संगीताच्या संदर्भांत पाहतां प्रस्तुत लेखकाला हें उत्तर अपूर्ण वाटतें, कारण त्यांत उपयुक्त असें विशेष कांहीं हातीं लागत नाहीं असें त्याचें मत आहे. कारण, आहत नादाचा लय अनाहतांत होतो असें म्हटलें काय, नादाचा लय शांततेंत होतो असें म्हटलें काय, आणि 'आवाज बंद होतो' असें प्राकृतांत म्हटलें काय; शेवटीं भावार्थ एकच. 'अव्यक्तादीनि भूतानि, व्यक्तमध्यानि, अव्यक्तनिधनानि'[४०] हें समजावें म्हणून सोपें करण्या-साठीं, 'कोणीकडे ग ? कोणीकडून ?— तिमिरामधेंच तिमिरामधून'[४१] असें काव्य केलें, तरी अर्थबोध अधिक होईल असें नव्हेच. आहतनाद अनाहतांत लय पावतो हा सिद्धांत तत्त्वदृष्ट्या कितीहि तर्कशुद्ध, सुसंगत आणि प्रगाढ असला तरी शंका अशी येते कीं, ऐकूं येणारा आहत नाद जर नाहीं, तर संगीतांत उरलें काय ? म्हणून या आहत-अनाहतविचारामध्यें अधिक भर घालतां आली तरच संगीतांतील लयविचार व्यावहारिक ('व्यवसायात्मक'[४२]) होईल असें प्रस्तुत लेखकाला वाटतें.

तसा शोध घेतांनां, 'संगीतांतील लय' याबद्दल एक विचार उपलब्ध झाला, तो सांप्र-दायिक वाटतो. "लयः साम्यम्" या अमरकोशांतील वचनामधील साम्य शब्द आणि "गीतं वाद्यं तथा नृत्यं, त्रयं संगीतमुच्यते" ही पारंपारिक संगीतव्याख्या, या दोहोंचा एकत्र विचार करून त्याच्या अनुरोधानें अमरकोशाचा अर्थ लावावा असें हें मत दिसतें.[४३] साम्य या शब्दाचा अभिप्राय मुखगीत, वाद्यवादन आणि नृत्य या तिहींस लावण्याकडे या मताचा रोख आहे. म्हणजे, जेव्हां मुखावाटें होणाऱ्या गीतक्रिया, वाद्यावाटें निर्माण होणाऱ्या नादक्रिया आणि नृत्यांत होणाऱ्या सशब्द-निःशब्द शारीरक्रिया या एकमेकांत मिसळून जातात, एकसाथ-एकमेळ होतात, तेव्हां त्यांचा परस्परांत लय होतो, असें हें मत आहे.

पण हेंहि मत एकांगी वाटतें. एकतर असें कीं, ही एकमेळ-कल्पनाच नाट्यशास्त्रमूच्या संबंधित अध्यायाच्या सुरुवातीसच "अलातचक्रप्रतिमम्" यामध्यें आली आहे, तथापि तेथें लयशब्दाचें नांव नाहीं; हें कसें ? बरें, "साम्य" हा शब्द क्रियाक्रियांस न लावतां शेवटच्या म्हणजे समाप्तिच्या क्रियेस लावला, तर वर घेतलेलीच शंका पुन्हां उपस्थित होते, कीं समाप्तिनंतरच्या (आणि समाप्तिच्या) क्षणांत जें कांहीं होत असेल, तेवढ्याचाच केवळ विचार हा संगीतव्यवहारास उपयुक्त होईल कसा ? — परंतु हा प्रतिवाद महत्त्वाचा नव्हे. महत्त्वाचा प्रतिवाद असा कीं, "गीतं वाद्यं तथा नृत्यं" हे तिन्ही एकत्र भले

असोत; पण जातिविधान, आतोद्याध्याय, नृत्याध्याय वगैरे प्रकारें या प्रत्येक घटकाचा सुटासुटा विचार केलेला आहे; स्वराध्याय, तालाध्याय, वाद्याध्याय, रागाध्याय, प्रबन्धाध्याय असे वेगवेगळे शिक्षाविभाग आहेत, आणि त्या प्रत्येकांत लयमान आहे, लयकल्पना आहे. वाद्यगीतरहित नृत्य होऊं शकतें, गीतनृत्यरहित वादन होऊं शकतें, आणि नृत्यवाद्यरहित गीत होऊं शकतें, इतकेंच नव्हे तर "मनांत गाणें सदैव जागें, ना सूर लागे–ना ताल मागे"[४४] असें केवळ मध्यमावाणीचें गीतगायनहि असूं शकतें. हा सार्वत्रिक व सार्वकालिक अनुभव आहे, आणि या प्रत्येकांत लयविचार, लयकल्पना आहेच आहे. तेव्हां वर उल्लेखिलेल्या 'सांप्रदायिक' मताला प्रत्यक्ष आधार काय? म्हणून हें मत बाजूस ठेवावें लागतें.

संगीतांतील क्रियेचा लय कशांत होतो हें पहाण्यासाठीं संगीतांतील क्रियांचीच प्रथम पाहणी करणें उचित होईल. सशब्द आणि निःशब्द क्रिया, म्हणजे कला, यांचा व्याख्येप्रमाणें विचार या पुस्तकांत केलाच आहे. तथापि गीत वाद्य आणि नृत्य या तिहींस क्रिया शब्द लावून पाहिला तर आपणांसमोर नाना ध्वनि–वर्ण, स्वर–स्वरालंकार, आणि शारीरिक क्रिया उभ्या राहतात.[४५] आणि तात्काळ असें दिसतें कीं केवळ एका क्रियेनें जें होईल तें संगीत नव्हे. सा, आ, धा, दिड, तोम्, थैइ, आदि सशब्द क्रिया अथवा शरीरावयवांच्या निःशब्द हालचाली यांपैकीं एकच वर्तविली गेली तर तें संगीत नव्हे, संगीतासाठीं क्रियापरंपरा आवश्यक आहे. असें कां? याला उत्तर एवढेंच देतां येईल कीं क्रियापरंपरा ही संगीतांत जणूं काय व्याख्यारूप अशी गृहीतच आहे. एक क्रिया संपताक्षणींच दुसरी सुरू होते, दुसरी संपताक्षणींच तिसरी, वगैरे. (विराम ही एक निःशब्द क्रिया यांत येतेच). सर्व क्रिया संपतात तेव्हांचा जो लय त्याच्याशीं आपणांस कर्तव्य नाहीं कारण तेथें संगीत संपलेलें आहे.

आतां आपलें उत्तर आपणांस पूर्ण करितां येईल. अनाहतामधून कांहीं क्षोभणानें पहिली क्रिया उत्पन्न होते. पण त्या अनाहताचा विचार आपणांस कर्तव्य नाहीं. क्षोभणाचें शमन होऊन पहिल्या क्रियेचा अनाहतांत लय होताक्षणींच क्षोभण होऊन दुसरी क्रिया निर्माण होते; जो क्षण पहिल्या क्रियेच्या क्षोभणशमनाचा, तोच दुसरीच्या क्षोभणाचा. पहिल्या क्रियेचा लय म्हणजे दुसरीची उत्पत्ति नव्हे हें परमार्थानें खरें; परंतु व्यवहारतः पहिल्या क्रियेचा लय दुसरींत, दुसरीचा तिसरींत, इत्यादि. येथें गुणपरिणामहि कधींकधीं व कोठेंकोठें संभवेल, म्हणजे पहिल्या क्रियेच्या अंतर्गतच दुसरीच्या उत्पत्तिची बीजें असूं शकतील. कसेंहि असलें तरी, पहिल्या क्रियेच्या शमनाचा क्षण आणि दुसरीच्या क्षोभणाचा क्षण हे वेगळे जरी मानले तरीसुद्धां हे दोन क्षण एकमेकांच्या इतके निकट असतात कीं, जो जो सूक्ष्मतम कालभाग मानावा त्या त्या कालभागाहूनहि या दोन क्षणांमधील कालभाग लहान असतो, अतएव व्यवहारतः (शून्यलब्धिनें) दोन्ही क्षण एकच होतात, त्यांमधील सूक्ष्मकालभाग शून्यप्रायच ठरतो.[४६] प्रत्येक क्रियेचा क्षोभणक्षण हा आधींच्या क्रियेचा शमनक्षण, आणि प्रत्येक क्रियेचा शमनक्षण हा नंतरच्या क्रियेचा क्षोभणक्षण. हे सर्व "लयक्षण"च होत हें स्पष्टच आहे. सर्वांत शेवटच्या क्रियेचा जो शमनक्षण त्या लयक्षणास पराकाष्ठेचा, प्रकर्षाचा लयक्षण या अर्थानें "प्रलयक्षण" म्हणण्यास हरकत नाहीं. प्र – लयक्षणानंतर अनाहत येतो त्याकडे लक्ष देण्याचें आपणांस प्रयोजन नाहीं. या सर्वांमध्यें

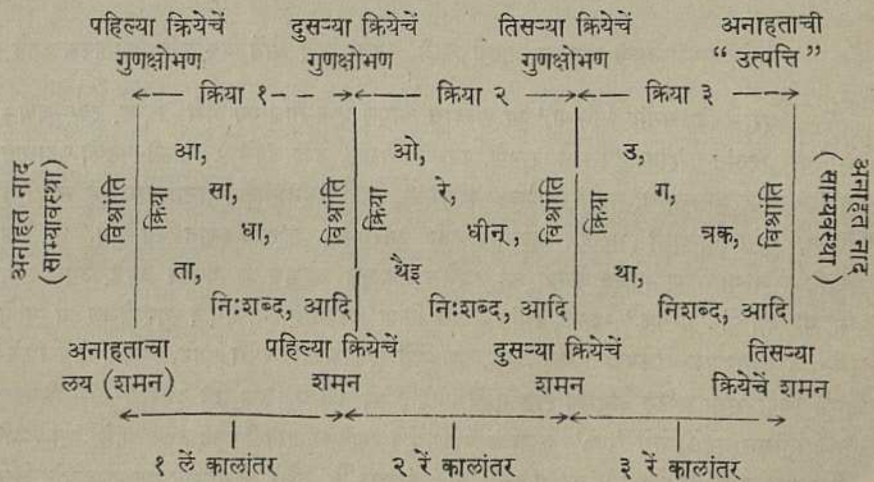
कालाधिष्ठान आहे हें सांगण्याची गरज नाहींच, विलीनत्वहि स्पष्ट आहे, आणि क्रियेची समाप्ति, तिचें थांबणें-संपणें-विराम पावणें हेंहि आहे.

अशा प्रकारें दोन्ही कोशार्थांचें सोपपत्तिक विवरण व त्यांची एकवाक्यता आपणांस साधतां आली. यांत आपण शास्त्रार्थ आणि परंपरा ही कोठेंहि दुर्लक्षिली नाहीं, फक्त त्यांच्याच आधारें थोडा अधिक तर्कविचार चालविला. 'एकमेळ' कल्पनेचें जें सांप्रदायिक मत, तेंहि आतां वरील विचाराच्या साच्यांत बसेल, पण त्यांत कांहीं विशेष साधतें असें नाहीं.

निकटच्या लयक्षणांमधील कालांतर, तें लयाचें (लयपरंपरेचें) कालमान. लयाचा जर आणि जेव्हां मापनदृष्टिनें विचार कर्तव्य असतो, तर व तेव्हां आपणांस हें कालमानच पहावें लागतें, एरव्हीं आतांपर्यंतच्या विवरणाचा संख्यात्मक विग्रह होत नाहीं. म्हणून मापनदृष्टिनें पाहतां निकटच्या लयक्षणांमधील कालांतर, लयमान, यासच 'लय' म्हटलें जातें.[४७] ही 'लक्षणा' झाली.[४८] हें कालमान, लयमान, तुलनात्मक दृष्टिनें पाहतां लहान-मध्यमप्रतीचें-दीर्घ असें असूं शकेल, आणि त्या दृष्टिनें लयमान-म्हणजे लक्षणेनें "लय"-द्रुत, मध्य किंवा विलंब (विलंबित) यांपैकीं एका प्रकाराचा ठरेल. हें द्रुतादि मान कायम राहतें (सम राहतें) कीं बदलत आहे यावरून त्या त्या संदर्भांत लयमानाचें चलन, म्हणजे लयगतिचा मानक्रम अर्थात् समास्रोतोगता इत्यादि प्रकारची "यति" ठरेल. येथें यति हा शब्द यम्=मोजणें, मापन करणें, नियंत्रण करणें, या धातुपासून सिद्ध आहे म्हणून तो स्त्रीलिंगी आहे; या=जाणें या धातुपासून सिद्ध झालेला असता तर तो पुंल्लिंगी झाला असता.

कल्पनांचा कांटेकोरपणा विसरला गेला, यति या स्त्रीलिंगी शब्दाचा अर्थ विसरला गेला तर लयगतिचें माप आणि लय या शब्दांतील अर्थ यांची मनांत सरमिसळ होऊं शकेल, 'अर्थसंकर' होईल, व त्यामुळें शब्दसंकर अथवा लिंगसंकर होऊं शकेल. या तर्कामुळेंच या अनुबंधांत लय-शब्दाच्या लिंगाचें वर्णन करितांना लय (पुंल्लिंगी) व यति (स्त्रीलिंगी) या कल्पनांच्या संकरामुळें लयाचा प्रयोग स्त्रीलिंगी करण्याची रूढि पडली असावी असें पूर्वी एक अनुमान केलें.

आतांपर्यंतच्या विवरणाचा सारांश आराखड्याच्या रूपानें मांडणें सोईचें व इष्ट होईल.



हीं कालांतरें ज्या मापानें मोजावयाचीं त्याचें प्रमाणमान अक्षरोच्चारकालावर आधारित (मात्रा) अथवा शारीर-क्रियेवर आधारित (लघु).

लघु व मात्रा यांच्या परस्परप्रमाणानुसार 'मार्ग' कोणता तें ठरतें.

या कालांतरांच्या कमीजास्त होण्याच्या क्रमानुसार 'यति' कोणती तें ठरतें.

आतां एक महत्त्वाचा इषारा, पुनरुक्तिचा दोष पत्करून सुद्धां, पुन्हां द्यावासा वाटतो.

वरील सर्व विवरण ज्याला 'शुद्ध' किंवा अलिप्त म्हणतात त्या प्रकारचें आहे; म्हणजे, मनुष्याच्या ठिकाणीं जे अविद्या–अस्मिता–राग-द्वेष-अभिनिवेश इत्यादि 'सूक्ष्मक्लेश'[४१] असतात आणि ज्यांमुळें त्याच्या मनोव्यापारांत सुखदुःखादि अनेक भाव उद्भवतात, त्यांचा अथवा या प्रकारच्या कोणत्याहि 'शबल' विचाराचा या व्याख्येंत संबंध नाहीं. 'गुण' ही एक पारिभाषिक संज्ञा आहे, तिचा चांगलें-वाईट असा कोणताहि अर्थ अभिप्रेत नाहीं. 'क्षोभण' हीहि एक पारिभाषिक संज्ञा आहे, तिचा आणि 'मनःक्षोभ' व्याप-ताप-संताप, वगैरेंशीं कांहीं संबंध नाहीं. मनावर ताण पडणें, उत्कंठन होणें, वगैरे विचार येथें नाहींत. संगीताबद्दल मनुष्याच्या मनांत काय असतें इत्यादि मानसव्यापाराचा विचार येथें अजीबात केलेला नाहीं व तो करण्याचा या पुस्तकाचा हेतुहि नाहीं. आपण लयशब्दाची व्याख्या पाहत आहों, आणि क्रियाधारित, क्रियासंदर्भित व क्रियाक्षम असा निखळ शास्त्रविचार आपणांस हवा आहे. त्यांत वरील प्रकारचे भावार्थ आपण याच दशेंत लावूं लागलों तर अर्थाचा अनर्थ होईल.

असो. लयशब्दाची व्याख्या आपण केली. आतां तिचें थोडें विवरणहि आवश्यक आहे.

वरील विवेचनांत 'क्रिया' या शब्दास आपण एक साधारण अर्थ दिला. स्वर–वर्ण–स्वरालंकार (त्यांत कांहींकाळ स्तब्ध राहणें, म्हणजे विराम, हेंहि आलें), टाळी-चुटकी-पदाघात इत्यादि सशब्द हालचाली, नाना निःशब्द हावभाव, वाद्यवादनांतील नानाप्रकार, हे सर्व तेथें 'क्रिया' या सदराखालीं धरले. म्हणूनच, जो आराखडा काढला त्यांत सा, आ, धा, थैइ इत्यादि तऱ्हांच्या क्रिया सूचित केल्या. या प्रत्येक क्रियेला क्षोभण व शमन आहे. आतां प्रश्न असा कीं येथें जें 'प्रत्येक' म्हटलें, त्यांत 'एक क्रिया' कशाला म्हणावें ? गुणक्षोभण व त्याचें शमन, हें सांगण्यास–ऐकण्यास ठीक आहे, पण जेथें गुणपरिणामपरंपरा आहे, अथवा जेथें क्रिये-मागून क्रिया असा त्रुटित अनुभव स्पष्ट नाहीं, जेथें "ही पहिली क्रिया, ही दुसरी" असें निश्चित सांगणें मुष्किल पडतें, तेथें 'एक' कशाला म्हणावें ? स्पष्टीकरणासाठीं उदाहरण पाहूं. 'सा-रे-ग' असे उच्चार करीत स्वर काढले तर पहिला 'सा,' 'दुसरा 'रे' वगैरे वेगवेगळेपणा जाणवतो. तेच

स्वरनाद केवळ अखंड आकारानें काढले तरी तो जाणवतो. परंतु 'सा' वरून मध्यें 'रे' ला इतकेंच नव्हे तर अखंडितपणें मधल्या सर्वच स्वरनादांना स्पर्श करून, म्हणजे 'मींड' अथवा 'घसीट' नांवाचा एकादा अलंकार वापरून जेव्हां 'ग'चा नाद उमटविला जातो, (सा ˘ग अशी मींड अथवा सा↗ग अशी घसीट येते). तेथें 'ग'च्या स्वरनादाच्या जागीं 'सा' हाच वर्णोच्चार करावा लागतो अथवा 'सा'च्या स्वरनादस्थानीं 'ग' हाच वर्णोच्चार करून त्या नादाला वर चढवून 'ग'च्या स्वतःच्या स्वरस्थानीं स्थिर करावें लागतें; तेथें 'एक' क्रिया कोणती ? 'सा' पासून 'ग' पर्यंत अक्षरशः असंख्य वेगवेगळे स्वरनाद आहेत. [कांहींजण हें अमान्य करितात,[५०] म्हणून पुरावा देऊं. येथें 'ग' हा तीव्रगांधार –"गा"– समजला तर सारंगीच्या तांतीवर 'सा'च्या स्थानीं बोट टेंकलेलें नसतें तें प्रथम टेंकवून नंतर तें खुबीनें 'तीव्र ग'च्या स्थानापर्यंत घसरवत न्यावयाचें असतें. तांतीवर सप्तक सुमारें ८ ते १२ इंच लांबीमध्यें पुरें होतें–वाद्य छोटेंमोटें असेल त्याप्रमाणें. येथें 'सा-गा' हा बोटाचा प्रवास दोन सवादोन इंचाइतका दीर्घ असतो, आणि त्यांत तांतीला झालेला बोटाचा स्पर्श कोठेंहि सुटलेला नसतो, अर्थात् पहिल्या–आढीपासूनच्या– दोन सवादोन इंचांत तांतीवर उमटूं शकणारा हरएक स्वरनाद निघतोच, आणि असे तांतीवर बिंदू असंख्य आहेतच. सतारींत असेंच होतें; फरक एवढाच कीं, बाजच्या –'म' च्या–तारेवरील 'सा' च्या पडद्यावरील बोट त्याच पडद्यावर तारेसह आडवें सरकाविलें जातें, त्याचा प्रवास सुमारें इंच दोन इंच–सतारीच्या आकाराप्रमाणें–होतो.] येथें असंख्य क्रिया असून प्रत्येक क्रियाकाल अतिसूक्ष्म आहे, तो मोजणें अशक्य. मग 'एक' क्रियाकाल व्यवहारतः ठरतो कसा ?

तें ठरविण्यासाठीं आपणांजवळ अशी कांहीं सिद्धि हवी कीं जिच्या योगानें आपणांस अतिसूक्ष्म कालभाग, त्यांतील ध्वनिक्रिया, आणि त्या क्रियांचा परंपरेचा भाव म्हणजे संक्रमण, हें निश्चित सांगतां आलें पाहिजे. कांहीं उपकरण-यंत्रणेनें हें ध्येय थोडेंबहुत साध्य होतें;[५१] फार सूक्ष्म कालांतहि उमटणाऱ्या ध्वनिचा, आंदोलनवेग – शक्तिमान – अंतर्नाद–स्फोट इत्यादि प्रकारें भौतिक अभ्यास करितां येतो. पण हें साधन प्रस्तुत विषयांत लागूं पडणें कठिण. त्याचा व्याप, त्याची किंमत, त्याला लागणारें तंत्रज्ञान, इत्यादि विचार बाजूस ठेवला तरी मुख्य अडचण अशी कीं त्या त्या प्रसंगींच्या ध्वनिचें प्रथम छायाचित्र घेतलें जातें, नंतर त्या छायाचित्राचें भौतिक विश्लेषण केलें जातें, आणि त्यानंतर त्या भौतिक–पार्थिव–विश्लेषणानुसार निर्णयनिश्चय होतो. या सर्वांस दीर्घकाळ लागतो, आणि आपणांस तेथल्या तेथें व ताबडतोब निर्णय हवा तो मिळणें शक्य होत नाहीं. दुसरें असें कीं हीं छायाचित्रें पार्थिव आहेत, आणि त्या त्या भौतिक घटनांचा वेगवेगळ्या कर्णप्रत्ययांशीं निश्चित संबंध कसा असतो याचें शास्त्र अजून फारच अपूर्ण आहे.[५२] संगीत व्यक्तिगत असल्यामुळें या साधनाचा कांहीं प्रत्यक्ष उपयोग त्यांत नाहीं. प्रत्यक्ष त्वरित अनुभूति देईल तेवढेंच आपणांस कामीं येणार. म्हणून आपला विचार वेगळ्या वाटेनें न्यावा लागतो.

उदाहरणार्थ, वरील 'सा ˘गा' या मींडेच्या उदाहरणांत असें होतें कीं, मध्यें असंख्य स्वरनाद आहेत आणि ते प्रत्येकीं अत्यंत सूक्ष्मकालिक आहेत हें जाणवतें खरें, पण त्यांची निश्चिति करितां येत नाहीं. निश्चित सांगतां येतात ते आधींचा 'सा' आणि शेवटचा 'गा'

हे दोन स्थिर झालेले स्वरनाद. "कुठोनि केंवि निघालों, न होतसे गणना; कुठें विराम, न अंदाज येतसे पुरता; परंतु, वर्षानुवर्ष पूर येउनिया प्रवाह पालटलेली दिसे जशी सरिता"[५३] असा या मधल्या स्वरनादांचा प्रकार आहे; आणि अशीच कल्पना पूर्वीपासून सांगितलेली आहे: "जसा पाण्यामध्यें मासा इकडून तिकडे गेलेला दिसतो, पण त्याच्या सुळकांडीचा मार्ग नक्की सांगतां येत नाहीं; अथवा आकाशांत उडणाऱ्या पक्षाचाहि मार्ग नक्की ठरवितां येत नाहीं"[५४] (यथाऽप्सु चरतां मार्गो मीनानां नोपलभ्यते...) असा परंपरागत दाखला आहे व तो अगदीं यथार्थ आहे. अशा अंतर्गत, अस्थिर, 'कळतात पण वळत नाहींत' अशा, अल्पकालिक स्वरनादांस 'श्रुति' असें म्हटलें आहे. (संगीतांत श्रुति शब्द तीन अर्थांनीं योजिला आहे त्यांपैकीं हा एक अर्थ होय[५५]). तात्पर्य, 'एक क्रिया' हें माप श्रुति या साधनानें ठरणें अशक्य होय. म्हणून संगीतांतील लयमानाचें प्रमाण ठरवितांना स्थिरनादांवर लक्ष दिलें आहे. त्यांतहि स्थिरनादध्वनि उमटविण्यांत थोडा अनिश्चितपणा जाणवेल, तो जाणवूं नये म्हणून 'अक्षर' या वर्णाची योजना केली आहे क्, ख्, हे वर्ण खरे, पण क, ख यांचा प्रत्यय जसा निश्चित कालमानाचा येऊं शकतो तसा क्, ख् यांचा येणें कठिण; म्हणून क, ख्, ऐवजीं क, ख इत्यादि अक्षरें मापनाचीं साधनें म्हणून वापरलीं. जोडाक्षरें वापरण्यांतहि उपरोल्लिखित दोष येईल म्हणून जोडाक्षरें (क्ट, क्व आदि) टाळून, अक्षर उच्चारसुकर असावें हें बंधन घातलें. आणि मूळ प्रमाणमान जर मोठें असलें तर संगीतांतील नाना क्रियांचें कालमान अपूर्णांकांत मोजावें लागेल, म्हणून प्रमाणमानाचें साधन जें उच्चार–सुकर असें अक्षर, तें ऱ्हस्व असावें असें ठरविलें. हें मापन–प्रमाण, त्याला 'मात्रा' असें नांव दिलें. (येथें मात्रा हा शब्द मा = मापणें, मोजणें, अंदाज करणें, तुलना करणें या धातुपासून सिद्ध झालेला आहे.) पुन्हां या मात्रा नांवाच्या मापामध्यें कमीजास्तपणाचा संदेह राहूं नये म्हणून त्याची नाडीच्या ठोक्यांच्या कालमानाशीं सांगड घालून दिली. शिवाय, उच्चारसुकर ऱ्हस्व अक्षर किती ऱ्हस्व अथवा किती दीर्घ उच्चारितां येईल यास मर्यादा पडणारच, त्या मर्यादांची सोय द्रुतादि लयप्रकार ठरवून लावून दिली. अशा रीतिनें लयपरंपरेच्या कालमानांतील 'एक' हें प्रमाण जें 'मात्रा', तें व्यक्तिनिष्ठ, व्यक्तिच्या सोईनुसार, चित्तावस्थेच्या अनुसार, सहजसाध्य आणि तात्काळ जाणवण्याजोगें असें सिद्ध करून ठेविलें.

द्रुतलयांतीलहि मात्रेचा अंशभागहि स्पष्ट जाणवतो हें उघड आहे, आणि त्याचीं या पुस्तकांत अनेक उदाहरणें दिलींच आहेत. ते अंशभाग, $\frac{१}{१६}$ मात्राभागापर्यंत स्पष्ट निश्चित जाणवतात असें ठरवून अशा प्रत्येक षोडशांला 'कला' असें नांव दिलें आहे. मात्रेचेंच माप एवढें लहान ठेवलें असतें तर बहुतांश व्यवहार बहुसंख्य "मात्रामापांचा" झाला असता, १-२-३ वगैरे लहान अंक कमी उपयोगांत आणावे लागले असते; लांबीचें प्रमाणमान "मिलिमीटर" मानण्यासारखें झालें असतें, म्हणून मात्रेचे अंशभाग 'कलें'त मोजण्याचें ठरलें, कला हीच मात्रा झाली नाहीं. द्रुतलयांतील कलेपेक्षां–$\frac{१}{१६}$ मात्राकालापेक्षां–लहान कालभाग जाणवणें कठिण; तेथील स्वरनाद 'अस्थिर' या सदरांत पडूं शकेल व त्याला वर उल्लेखिलेल्या अर्थानें 'श्रुति' म्हणावें लागेल. (प्रस्तुत लेखकाचा प्रायोगिक अनुभव आणि त्याचें अवलोकन असें आहे कीं, घड्याळाचें माप १ सेकंद हें आधार धरून सुमारें $\frac{१}{१६}$ सेकंदापेक्षां लहान कालभाग कांटेतोलपणें संभाळला

ज़ात नाहीं, थोडा इकडेतिकडे फरक होतो; व गायकवादक अथवा श्रोता तेवढा लयदार नसला तर १/६ ते १/८ सेकंदांतच त्याची सूक्ष्मतेची मर्यादा संपते.)

अशा रीतिनें केवळ स्वरांगानुसार एक मात्रा हें लयमान निष्पन्न झालें. आतां 'लघु' या मानाकडे वळूं.

अक्षरपरंपरेंत स्वरव्यंजनें, जोडाक्षरें, ऱ्हस्वदीर्घत्व, घोषित–अघोषित किंवा कठोरमृदु-वर्णोच्चार हे जागजागीं पडतात. इतरत्र ही टीका केलेली आहेच कीं हें सर्व वर्गीकरण स्थूल व संदिग्धच आहे, आणि त्याचा पूर्ण विचार अजून झालेला नाहीं. तरीहि रूढ वर्गीकरण वर दिल्याप्रमाणें आहे आणि रूढ कल्पनांनुसार, रूढ संस्कारांनुसार त्याचा स्थूल कां होईना पण भेदाभेद जाणवतो हें खरें आहे; म्हणून आपण आपद्धर्म म्हणून नव्हे तर रूढ धर्म म्हणून तें वर्गीकरण मानून पुढें जावयाचें आहे. तेव्हां अशा वर्णभेदांनींहि, एका वेगळया क्रियापरंपरेचा अनुभव येऊं शकेल; एक वेगळा 'क्रियानन्तरविश्रान्तिः' याचा प्रत्यय येऊं शकेल; एक घोषवर्ण-कांहीं मृदुवर्ण इत्यादि. समुद्रकांठीं असें दिसतें कीं चारपांच छोटे तरंग येतात, मग एक उंच लाट येते, पुन्हां छोटे तरंग येतात, पुन्हां उंच लाट, तसेंच हें होतें. अथवा आकाशवाणीचे संदेश आकाशांतून पसरतात तेव्हां त्याचें स्वरूप असें असतें कीं जणूं काय अतिशीघ्र कंपद्रुतिची लाट असून तिच्यावर तुलनेनें अगदीं कमी कंपद्रुतिचा तरंग आरूढ झालेला आहे. लाट एकच पण तिचें द्विधा रूप असतें.[५६] तसाच हा प्रकार होय. सर्व स्वरांगेंच, पण त्यामध्येंच एक वेगळा लयभाग घोष–अघोष इत्यादि रूपानें जाणवतो. तेव्हां हा दुसरा लयभाग जो प्रतीत झाला, त्यालाहि कांहीं माप देतां येईल व त्या एका मापामध्यें प्रथम पाहिलेलें 'मात्रा' हें माप किती संख्येनें बसतें तेंहि सांगतां येईल.

असें द्विधारूप लक्षांत येतें, तेव्हां छंदःशास्त्राकडे पहावें लागतें; किंबहुना या द्विधारूपाचा विचार हाच छंदःशास्त्राच्या विचारांतील एक महत्त्वाचा व मूलभूत भाग, असें म्हटलें तरी चालेल. या द्विधा लयपरंपरारूपांत जर कांहीं प्रमाणबद्धतां आढळली तर आल्हाद होतो असें मानलें आहे, व त्यावरूनच "च्छादयति, चन्दयति, आल्हादयति इति च्छंदः" अशी छंदाची व्याख्या केली आहे.[५७]

आणि येथें आपण लघुगुरु, त्याचप्रमाणें प्लुत द्रुत इत्यादि इतर मापांचा अनुभव घेऊं शकतों.

येथें कोठेंहि हस्तक्रियेचा संबंध आलेला नाहीं. हें सर्व स्वरांग झालें. म्हणजे यांत 'करतलप्रतिष्ठित ताल' आला नाहीं.

पण वरील सर्व विवेचन हस्तक्रियेस लावतां येईल, (इतकेंच नव्हे तर वाद्यवादनांतील अथवा नृत्यांतील कोणत्याहि क्रियेस लावतां येईल), हें उघड आहे. तसें लावून पहावें. तें सविस्तर लिहिणें आतां जरूरीचें वाटत नाहीं. तेथेंहि आपणांस मात्रा या प्रमाणमानाचा व लघुगुरुद्रुतप्लुत वगैरे वेगवेगळ्या मात्राप्रमाणांचा–लयांगांचा–अनुभव मिळतो. यामध्यें घोषयुक्त

अथवा कठोर वर्णाचा जो प्रतिनिधि तो तेथें हाताची टाळी, म्हणजे 'करतलप्रतिष्ठित' शम्या अथवा ताल मानलें आहे व या ताल किंवा शम्या क्रियेचें कालमान 'एक लघु' म्हटलें आहे.

येथें दोन शंका उपस्थित होतात.

पहिली शंका अशी कीं, साधारणपणें आपली परिभाषा विचारबद्ध व कांटेकोर दिसते. पण येथें स्वरांगांमधील माप लघु – आणि टाळीक्रियेचेंहि एकमान लघु (=१ टाळी–काल) असा घोंटाळा होण्यासारखा एकाच शब्दाचा प्रयोग कसा आला ? तालांगाच्या एकमानाला 'ताली' वगैरेसारखा वेगळा शब्द कां वापरला नाहीं ? आणि दुसरी शंका अशी कीं या एकमानाला 'लघु' म्हणजे लहान असें कां म्हटलें ? स्वरांगांत मात्रा हें एकमान, त्यावरील आधारित जीं मोठीं मापें त्यांत जें लहान तें लघु व मोठें तें गुरु हें ठीक आहे. (द्रुत=२ मात्रा हें माप नंतर आलेलें आहे.)

या दोन्ही शंकांचा परिहार, एकत्र असा, केवळ ऐतिहासिक अवलोकनानेंच होतो, एरव्हीं नाहीं.

लघु हा शब्द मूळचा छंदःशास्त्रांतील म्हणजे वर्णोच्चारसंबंधित–अर्थात् संगीतदृष्ट्या स्वरलयाबद्दलचा आहे. हें छंदःशास्त्र हें निघंटु–निरुक्त–शिक्षा–व्याकरण–ज्योतिष इत्यादि वेदांगांपैकीं असल्यामुळें अतिप्राचीन आहे.[५८] त्यांत हस्तक्रियेचा भाग नाहीं; हस्तक्रिया म्हणजे 'कला' ही नंतर आली. तिचा उगम कदाचित् सामगायनाच्या पद्धतिमध्यें असेल असें वाटतें. त्या पद्धतिमध्यें आर्चिक; गाथिक, सामिक आणि स्वरान्तर असे चार मुख्य स्वरभाग असून औडुव, षाडव व संपूर्ण हे गौण स्वरभाग आहेत. आर्चिक हा एकस्वराचा प्रयोग, गाथिक हा द्विस्वर, सामिक त्रिस्वर व स्वरांतर हा चतुःस्वर. यांशिवाय, उदात्त–अनुदात्त–स्वरित हेहि प्रयोग सर्व वेदपठणांत आहेत. उच्चत्वामुळें उदात्तत्व, नीचत्वामुळें अनुदात्तत्व, आणि स्वरितत्व समाहारामुळें होतें.[५९] उदात्तादि प्रकार दाखविण्यासाठीं तर्जनी उभी धरून ती खालींवर करण्याची रीति आहे, आणि स्वरयोजनेसाठीं जी स्वरलिपि ती हाताच्या बोटांनीं दर्शविली जाते. ("गात्रवीणा").[६०] यामध्यें असें दिसतें कीं स्वरस्थानें आणि त्यांचें कालमान नक्की करण्याचा आधार म्हणून हस्तक्रिया ही फार प्राचीन कालापासून उपयोगांत आहे. परंतु यांत टाळी नाहीं; फक्त कांहीं ठिकाणीं 'फट्' 'हुंफट्' असे शुष्क म्हणजे निरर्थक उच्चार (स्तोभ) आहेत, त्याजागीं टाळी वाजवितात, आणि 'दिग्बंध' नामक क्रिया दाखवितांना चुटकी (ध्रुवा) वाजवून हात सभोंवतीं फिरवितात. ('हुंम्' 'वौषट्' मध्यें फक्त निःशब्द क्रिया आहे)[६१].

जेव्हां संगीताचें कालनियमन सांगण्याचा प्रसंग आला, तेव्हां या हस्तक्रियापद्धतिमधूनच उचल होणें स्वाभाविक झालें असावें. 'जाति' नामक जी गीतपद्धति व गीतें आहेत त्यांतच केवळ नव्हे तर त्यानंतरहि प्रबन्धादींमध्येंसुद्धां[६२] प्रत्येक प्रबंधाचीं वर्णाक्षरें लयबद्ध केलेलीं असून, त्यांचा त्यांचा लयभाग अमुक इतक्या कलांचा असें सांगितलें आहे.[६३] या प्रबंधांतील 'सूड' नामक वर्गीकरणांत ढेंकी, झोंबड हे प्रकार; आलिप्रबंधांतील कैवाड, कुट्टनी हे प्रकार; विप्रकीर्णप्रबंधांत झम्पट, चच्चरी, पद्धडी, राहडी, ओवी, लोली, ढोल्लरी, हे प्रकार, हे सर्व

'देशी भाषां'तून आलेले आहेत; अर्थात् हे प्रबंधप्रकार कांहीं प्राचीन म्हणतां येणार नाहींत. तात्पर्य, जातिगायनकालापासून ते प्रबंधगायनकालापर्यंत, म्हणजे उशीरांत उशीरां क्रिस्तीशक २००–३०० पासून ते कमींतकमी क्रिस्तीशक १२०० पर्यंत, ही 'कला' नामक हस्तक्रिया अबाधित प्रयोगांत होती.[६४] फरक एवढाच दिसतो कीं, आधींचा जो ध्रुवमार्ग, ज्यामध्यें एकेका मात्रेला एकेक कला होती, तो या प्रबंधप्रयोगांत नाहीं. फक्त चित्रमार्गच सर्वांत जलद् कलांचा आहे व त्यांत दोन मात्रांस एक कला आहे. यांत ध्रुवा म्हणजे चुटकी ही कला असलीच तर फार क्वचित् आहे, टाळीची क्रिया मात्र "सढळ हातानें" वापरलेली आहे व ती उजव्या डाव्या अशा दोन्ही प्रकारची (शम्या आणि ताल) आहे. त्यांत ध्वनिदृष्ट्या भेद नाहीं. टाळी हें अमुक एकच प्रमाण-मान असें त्याकाळीं निश्चित नाहीं. येथें प्रमाणमान याचा अर्थ मुख्य आधारमान असा घ्यावा; सर्व हस्तक्रिया केवळ टाळीकालानेंच मोजावयाच्या असा प्रकार नव्हता, हें प्रतिपादन.

यामध्यें असा तर्क होतो कीं एका मात्रेस एक कला हा ध्रुव मार्ग सोडून, दोन मात्रांस एक कला हा चित्रमार्ग जर आणि जेव्हां लघुतम असा प्रमुख झाला, तेव्हां सर्वांत लहान काल-मानाची हस्तक्रिया – कला – दोन मात्रा या स्वरांगांची झाली, आणि सर्वांत लहान हस्तक्रियेचें कालमान तें 'लघु' कालमान, या अर्थानें हस्तक्रियेचेंच एकमान 'लघु' या नांवानें प्रतिष्ठित झालें असावें. याला पुरावा असा कीं तत्कालीन ग्रंथ जो संगीतरत्नाकर, त्यांतील मात्रागणप्रबंधांत लघुच्या मात्रा कमींतकमी दोन सांगितल्या आहेत; त्याचप्रमाणें तत्कालीन छंदग्रंथांतहि छंदांतील लघु दोन मात्रांनींच मोजण्याचा प्रघात दिसतो.[६५]

हस्तक्रियेंतहि स्वरांगामधील 'लघु' हाच शब्द कसा व कां आला असावा यासंबंधींचा प्रस्तुत लेखकाचा हा तर्क आहे. हाच तर्कविचार पुढें नेऊं.

हस्तक्रियेंतहि स्वरांगामधील लघुचें माप पुढें स्वरांगाच्या चार मात्रांएवढें कां मानलें असावें हा आतां प्रश्न उरला. असें वाटतें कीं, जरी एकामागून एक असे दोन ताल अथवा शम्या सांगितले आहेत, (जसें शशताश = शम्या, शम्या, ताल, शम्या) तरी एकाच तऱ्हेची टाळीक्रिया लागोपाठ करणें हें द्रुतलयांत ठीक जमत नाहीं. एकाच तऱ्हेच्या दोन टाळ्यांमध्यें अधिक काल असला तर त्यांत दुसरी कांहीं हस्तक्रिया बसूं शकेल व क्रिया सुकर होईल. (जसें संताशता = सन्निपात, ताल, शम्या, ताल). अशा दृष्टिनें पाहतां लघुची व्याख्या एका हस्तक्रियेऐवजीं एकाच तऱ्हेच्या दोन हस्तक्रियांनुसार होईल, आणि अशा तऱ्हेच्या लघुचा कमींतकमी काल (म्हणजे लघुकाल) पूर्वी मानलेल्या काळाच्या दुप्पट होईल, म्हणजे दोनांऐवजीं चार मात्रांचा होईल.

तालवादन जेव्हां पाटाक्षरांनीं होतें तेव्हां घोषयुक्त अथवा कठोर किंवा आघातप्रधान वर्ण हे अशा तऱ्हेच्या लघुच्या क्रियांचें स्थान घेतील हेंहि स्पष्ट आहे. म्हणून तालांगांतील एकमानाचें नांव 'लघु' व तो ४ मात्रा एवढ्या स्वरांगाचा असें म्हणतां येईल.

पण हा प्रस्तुत लेखकाचा केवळ अंदाज आहे, अमुक एका रूढिचें मूळ शोधण्याचा केवळ प्रयत्न आहे. त्याला पुरावा नाहीं.

शिवाय एक तालांगलघु=४स्वरांगमात्रा हें सामान्यतः वापरलें जाणारें प्रमाण आहे. लघु हा इतर मात्रासंख्यांचाहि असे व आजहि आहे, हें या पुस्तकांत लिहिलें आहेच.

ज्याचें मापन शक्य आहे अशा पदार्थांचा विचार, त्याच्या मापनाच्या पद्धतिकडेहि लक्ष दिल्याशिवाय पुरा होत नाहीं,[६६] म्हणून हा मात्रा व लघु यांच्या एकमानाचा विचार केला. त्याचा पुढील विस्तार हा करणात्मक म्हणजे क्रियेच्या अनुषंगानें होणार; तो येथें करण्याची जरूरी नाहीं. तसा तो या पुस्तकांत ठिकठिकाणीं केलेलाच आहे.

"क्रियानन्तरविश्रान्तिर्लयः" यानुसार जीं लक्षणें आपण ठरविलीं त्यांत हाहि निष्कर्ष निघतो कीं स्वरावर्तनांतील अथवा तालावर्तनांतील 'सम' म्हणजे समक्षण हा एक लयक्षणच आहे. अर्थात् आवर्तनकाल हाहि त्या त्या आवर्तनाचा एकेक प्रमाणलयकाल आहे. इतकेंच नव्हे तर यतिस्थानें म्हणजे जेथें खंड पडतो तीं कालस्थानादि ('खाली' वगैरे) खंडस्थानें हींहि लय-स्थानेंच होत. येथें 'स्थान' तें 'कालप्रवाहां'तील, ध्वनिक्रमांतील, अवकाशांतील 'स्थळ' नव्हे.

असे हे खंड पडतात, जीं यतिस्थानें निर्माण होतात, तीं कशामुळें ? त्या स्थानीं म्हणजे क्षणीं जी "क्रियानंतरविश्रान्ति" ती अशी कीं इतर, मात्रांमात्रांमधील, विश्रांतिहून ती अधिक जाणवते. हस्तक्रियेंत हें सशब्द–निःशब्द क्रियांमुळें साधतें; तसेंच नृत्यांतहि. स्वरांगांत तें वेगवेगळे स्वरवर्ण आणि अलंकार यांनीं व आवाजाचें बळ कमीअधिक करणें, किंचित् विराम घेणें, यांनीं साधतें. परंतु वर्णोच्चारांत तें स्वरव्यंजनें, मृदु-कठोर व्यंजनें, इत्यादि साधनांनीं आणि भाषेंत अर्थानुसार उच्चारणानें साधावें लागतें. हीं वर्णोच्चाराचीं साधनें व भाषेचे व्यवहार हे मनुष्यां-मनुष्यांमधील संकेत आहेत हें तर आपण पाहिलेंच. हे संकेत सर्वकाल सर्वच समाजांत सर्वत्र सारखेच असतील असें म्हणणें कठिण आहे. म्हणून जेथें असे संकेत नाहींत तेथें 'स्पष्ट' लयस्थानें, जशीं विराम अथवा आघात इत्यादि आवाजाचें बळ कमीअधिक करून होणारीं लयस्थानें, हींच अधिक बलवान् ठरतात; म्हणजे त्यांचा परिणाम अधिक लोकांनां, दीर्घकाल व स्पष्ट असा जाणवतो. टाळीचा किंवा 'धा' चा क्षण, आघातांचा तुटकपणा, हे 'सार्वजनिक' प्रसिद्ध होतात. जाणीवेचे हे दोन प्रकार नीट लक्षांत न ठेविल्यामुळें नाना मतभेद व वाद विनाकारण उपस्थित होतात. त्यांचा परामर्श, 'स्वररागविचार' व 'गीतप्रबंधविचार' यांमध्यें घेऊं.

असो. लयाची व्याख्या आणि तिचें 'व्याख्यान', म्हणजे उदाहरण–प्रत्युदाहरण–अध्याहार यांनीं युक्त असें अनेक बाजूंनीं सविस्तर वर्णन, हें करण्याचा येथें शक्य तेवढा प्रयत्न केला. या अनुबंधांत प्रस्तुत लेखकाचीच संपादणी अधिक झाली आहे त्यास इलाज नाहीं. अनुबंध बराच लांबला त्याचें कारण सुरुवातीस दिलें आहे. आतां, लेखकाचीं सर्वच मतें ग्राह्य मानावीं असा त्याचा आग्रह नाहीं. कारण त्याची बुद्धि ती केवढी किती असणार ? पण अशा तऱ्हेच्या विचारानें त्याचा संगीताभ्यास जो काय थोडका आहे तो जरा बरा झाला हें मात्र खरें. म्हणून हा नव्हे तर दुसरा परंतु सुस्पष्ट, विज्ञान–तर्क–परंपरा यांवर साधार चौफेर बसवि-लेला क्रियाक्षम असा विचार कोणी मांडला, तर खात्री वाटते, कीं त्यालाहि लेखकाप्रमाणेंच—

ऐसीं ठावीं वर्मे, तरी सांडवलों भ्रमें;
सुखें नाचतों कीर्तनीं, नाहीं आशंकित मनीं.
ऐसें आलें हातां बळ, तरी गेली चिन्ता.
सुख येथें झालें तरी नाहीं आणिकांची उरी
ऐसें केलें देवें. पुढें कांहींच न व्हावें.
तुका म्हणे, मन आतां झालें समाधान.[६७]

या वृत्तिचा अल्पप्रत्यय येईल.

टीकाटिप्पणी : अनुबंध १

लयव्याख्या व तिचें व्याख्यान

(१) पृष्ठ १७.

(२) साहित्य व वाङ्मय यांच्या स्पष्ट व्याख्या आणि त्यांतील नक्की फरक हें प्रस्तुत लेखकास अजून कळलेलें नाहीं. येथें रूढ शब्द वापरिले आहेत.

(३) या प्रकाराचें जनकत्व श्री. बा. सी. मर्ढेकर यांजकडे आहे असें समजतात.

(४) याचे कांहीं दाखले श्री. प्रभाकर पाध्ये यांच्या "मर्ढेकरांची सौंदर्यसमीक्षा" या पुस्तकांत मिळतील.

(५) पृष्ठ ५२३.

(६) अमरसिंहकृत अमरकोशः, नामलिंगानुशासनम्.

(७) द स्टयूडण्ट्स् संस्कृत-इंग्लिश् डिक्शनरी, १८९० ची आवृत्ति. या कोशांत दिलेल्या इंग्रजी प्रतिशब्दांचें मराठीकरण व त्यांत मुख्य आणि गौण हें वर्गीकरण, हें प्रस्तुत लेखकाचें आहे.

(८) महाभारत २(शान्तिपर्व) १२·२८·३६, १२·१६८·५

(९) माडगूळकरकृत गीतरामायण.

(१०) तुकाराम. येथें आळी=अळी नांवाचा किडा, असा शब्द धरून त्यावर जी सांप्रदायिक अर्थकल्पना केली जाते, तिचा अवलंब केलेला आहे. हाच दृष्टांत शंकराचार्यकृत 'विवेकचूडामणिः' मध्येंहि आहे. मात्र आळी=इच्छा, हट्ट, विनवणी, वासना असा जुना अर्थ आहे, आणि त्या अर्थानेंच आळी, आळीकर इत्यादि शब्द तुकारामांनीं अनेकवार वापरिले आहेत; तो अर्थ घेतल्यास हें उदाहरण बाद करावें लागेल.

(११) श्री. मर्ढेकर यांच्या एका कवितेंतील चरण. या उदाहरणांतील कल्पनाविचारांचा एकमेकांत लय होतो हें प्रस्तुत लेखकास पटत नाहीं.

(१२) केशवसुत. झपूऽर्झा हा शब्द व त्याचें स्पष्टीकरण कविचेंच आहे. कवितेचें नांवहि 'झपूर्झा'च आहे. शब्दोच्चारांचें रूपांतर हाहि लयप्रकारच, याकडे येथें दुर्लक्ष केलें आहे.

(१३) केशवसुत. 'दिवाळी' कविता.

(१४) रेव्हरंड ना. वा. टिळक. "केवढें क्रौर्य हें" कविता.

(१५) असंगत हा कमी प्रचारांतील शब्द येथें बुद्ध्याच वापरिला आहे. विसंगति अभिप्रेत नाहीं.

(१६) अर्थात् येथील 'प्रत्यक्ष प्रमाण' हें शुद्धबुद्धिचें म्हणजे यथार्थ ग्रहण करण्याऱ्या निर-भिमानी बुद्धिचें मानलें आहे.

(१७) अशा तऱ्हेचे भाषाप्रयोग अलीकडचे आहेत.

(१८) "लाखाची गोष्ट" या चित्रपटांतील गाणें, बहुधा श्री. माडगूळकर यांनीं रचिलेलें असावें.

(१९) मनोव्यापारांमधील परस्परलय ठरविणें हें स्वतःच्याच खांद्यांवर चढून बसण्यासारखें आहे. "न हि नटः सुशिक्षितोऽपि स्वस्कन्धमारोढुं शक्यति"; म्हणून असल्या चर्चेत प्रस्तुत लेखकाला विशेष गम्यहि नाहीं व रसहि नाहीं.

(२०) फ्रीड्रिश् एङ्गेल्स् याच्या "श्रीयुत ऑय्गेन् डू(इ)ःरिंग् यांनीं केलेली विज्ञानाची विकृति" आणि ल्येनिन्च्या "जडवाद आणि प्रयोगनिष्ठ समीक्षा" या पुस्तकांत असे दाखले चांगले आहेत. विशेषतः "गति कशी निर्माण होते" याबद्दलचें विवरण उत्तम आहे. हीं दोन्हीं पुस्तकें इंग्रजींत "ॲण्टि डू(इ)ःरिंग्" आणि "मटीरियालिझ्म् ॲण्ड एम्पिरियो-क्रिटिसिझ्म्" या नांवांनीं सर्वत्र उपलब्ध आहेत. आपले श्री. मानवेंद्रनाथ रॉय यांचेहि कांहीं विचार वाचकांस अधिक पुढें नेतील. हेगेल् इत्यादि पूर्वींचे डायालेक्टिक्स्वाले समजण्यास अवघड आहेत. – येथें भौतिक डायालेक्टिक्स् या दर्शनाची चर्चा कर्तव्य आहे. श्रमिकशाही इत्यादि कल्पनांचा येथें साक्षात् संबंध नाहीं.

(२१) सांख्यांमधील मतभेद सोडून देऊन, तपशीलहि सोडून देऊन, कोणासहि प्रत्यक्षगम्य असा जो विचार तोच येथें मांडला आहे. अर्थात् शुद्धाद्वैत – विशिष्टाद्वैत – द्वैताद्वैत – उत्तरमीमांसा इत्यादि वेदान्तमतें, आणि योग, यांसहि येथील सारविचार फारसे अमान्य नाहींत. इतकेंच नव्हे तर अगदीं अर्वाचीन विज्ञानविचारांसहि ते मान्य होतात.

(२२) ऋग्वेदांतील सुप्रसिद्ध 'नासदीय' सूक्त, १८.१२९. तैत्तिरीय ब्राह्मण २.८.९.

(२३) सम्यक् पहाणी करणारा जो अध्यक्ष तो 'पूर्वेषामपि गुरुः कालेनानवच्छेदनात्, तत्र निरतिशयं सर्वज्ञबीजम्' असाच असणार, तेव्हां त्याच्या दृष्टिनें सुरुवात वगैरे शब्दांसच अर्थ उरत नाहीं, हा सुचलेला सूक्ष्मश्लेष मुद्दाम उल्लेखिला आहे.

(२४) गुण कोणते, ते किती, इत्यादि तपशील येथें आवश्यक नाहीं इतकेंच नव्हे तर वैज्ञानिक दृष्टिला तो तपशील ग्राह्य होणें अशक्य आहे; म्हणून तो भाग गाळला. तसें केल्यानें मुख्य विचारास बाध येत नाहीं. (पहा सांख्यकारिका ९;१२,१५,१६,५२)

(२५) हीच 'समप्रमाणा'ची व्याख्या. तिच्यांतील अमुक गुणाचें प्रमाण अमुक टक्के इत्यादि विचार प्रस्तुत लेखकाला पटत नाहीं.

(२७) साधारण आणि सामान्य या शब्दांत भेद करून साधारण शब्द येथें वापरिला.

(२८) येथें नानादर्शनांमधील फरक सुरू होतो. पण तो भाग मानावा असें नाहीं. आपली एकूण परंपरा प्रस्तुत संदर्भांत अनुसरावयाची तर दर्शनांतील सिद्धांत अंगीकारून त्यांचा जागजागीं कसा अनुभव येतो व उपयोग होतो हें पहाणें आहे, व केवळ घटपटचर्चेंहून अधिक महत्त्वाचें आहे.

(२९) उदाहरणार्थ, 'स्वभावमेके कवयो वदन्ति, कालं तथान्ये परिमुह्यमानाः, देवस्यैषा महिमा...' (श्वेताश्वतरोपनिषत् ६.१) हें एक मत, आणि शुद्ध म्हणजे निरीश्वरसांख्यांचें "कारणमीश्वरमेके ब्रुवते, कालं परे, स्वभावो वा, प्रजाः कथं निर्गुणतो ! व्यक्तः कालः स्वभावश्च" हें दुसरें मत. या दुसऱ्या मताची जी येथील आर्या, ती 'प्रोफेसर' लोकमान्य टिळक यांनीं गौडपादभाष्यांतील अंतर्गत पुराव्यांवरून तयार केली आणि ती (किंवा तत्सम) आर्या ईश्वरकृष्णकृत सांख्यकारिकेंतील ६२ वी असावी असें ठरविलें. याचा तपशील गीतारहस्यांतील 'कापिलसांख्यशास्त्र किंवा क्षराक्षरविचार' या प्रकरणांत आहे. ("स्वभावमीश्वरं कालं यदृच्छां नियतिं तथा । परिणामं च मन्यंते प्रकृतिः पृथुदर्शिनः"–सुश्रुतशारीरम् १,११).—टिळकांच्या आर्येंत छंदोगणदोष आहे.

तनसुखराम शर्मा आणि हरदत्त शर्मा यांनी टिळकांच्या 'ब्रुवते' ऐवजी 'पुरुषम्' असें सुचविलें. उदयवीरशास्त्री यांनीं टिळकांचें खंडन केलें. द. वा. जोग यांनीं, लुप्त कारिका ही क्रमांक १८ च्या आगेंमागें असावी व ती टिळकमताची नसावी तर "पुरुषो केवल एको भेदः प्रतिदेहभोगवैविध्यात् । बद्धानां मुक्तानां तद्वत् सर्वमुक्ति-दोषाच्च " अशी कांहीं असावी, हें प्रतिपादिलें. प्रस्तुत लेखकाची एकूण दृष्टिभूमिकाच वेगळी आहे.

(३०) 'अभावा'चाहि मोठा खोलवर विचार आहे. उदाहरणार्थ, घट म्हणजे घडा ही वस्तु विचारास घेतली, तर 'घडा आहे' आणि 'घडा नाहीं' असे दोन, भाव व अभाव हे, पर्याय झाले. 'घडा नाहीं' याचे (अभावाचे) प्रकार पुढीलप्रमाणें.

(अ) आपल्यासमोरचें स्थान पूर्ण रिकामें आहे, तेथें कांहींच नाहीं. म्हणून अर्थात् तेथें घडा नाहीं. हा एक अभाव (अत्यंता).

(आ) आपल्यासमोरचें स्थान रिकामें नाहीं, तेथें कांहीं ठेविलेलें आहे, पण तें घडा नाहीं व घड्याच्या जातिचेंहि नाहीं; उदाहरणार्थ वस्त्र (पट) आहे. म्हणून अर्थात् तेथें घडा नाहीं. हा दुसरा अभाव (अन्योन्य).

(इ) आपल्यासमोर वस्तु आहे, ती घड्याच्या जातिचीच आहे, पण ती घडा नाहीं–जसें मातीचा रांजण. म्हणून तेथें सध्यां घडा नाहीं. हा तिसरा अभाव.

(उ) आपल्यासमोर केवळ एक मातीचा गोळा ठेविलेला आहे. तिचा पुढें कुंभाराकडून घडा बनेल, पण आतां तेथें वर्तमानकाळांत घडा नाहीं; भविष्यकाळांत असेल. हा चौथा अभावप्रकार. (प्रागभाव).

(ए) आपल्यासमोर कोणे एकेकाळीं घडा होता, पण आतां फक्त खापराचे तुकडे आहेत. घडा भूतकाळीं होता. परंतु तेथें वर्तमानकाळांत घडा नाहीं. हा अभावांचा पांचवा प्रकार. (प्रध्वंसाभाव). प्रस्तुत पुस्तकाच्या संदर्भात वरीलपैकीं शेवटचे दोन प्रकार लागू होतात, कारण तेथें कालाधिष्ठान आहे, हें कालाधिष्ठान ध्वनिसंबंधींचें आहे.

जैनदर्शनांत तर, संदेहप्रसंगींचाहि अत्यंत खोल विचार आहे व तो वरीलपैकीं प्रत्येक प्रकारास लावून दाखविला आहे. या 'स्यात्' (असेल काय ?) विचारांतील पर्याय असेः–

१ घडा असेल.

२ घडा नसेल.

३ घडा असेल किंवा नसेल.

४ घडा असेल असें नाहीं. किंवा घडा नसेल असेंहि नाहीं.

५ घडा असेलहि आणि नसेलहि.

६ घडा असेल असें नाहीं आणि शिवाय नसेल असेंहि नाहीं.

७ घडा असेल–नसेल यांपैकीं कांहींच ठरत नाहीं.

हल्लींच्या कॉम्प्यूटर्ससाठीं मूलभूत जें मॅथेमॅटिक्ल् लॉजिक् व त्यावर आधारिलेलीं नॅण्ड्-ॲण्ड्-ऑर्–नॉर्–एक्स्क्लूझिव्ह् ऑर्–एक्स्क्लूझिव्ह् नॉर् वगैरे गेट्स् तींहि याबाहेर नाहींत ! हें गणिततंत्र योहान् फॉन् नॉय्मानकृत– १९४५ नंतरचें –आहे, आर्षींचें नाहीं ! फार तर त्याची सुरुवात बूल्नें केली म्हणतां येईल. पण तीहि १८४७–१८५४ मध्यें.

(३१) उदाहरणार्थ तत्त्वकौमुदीमधील सांख्यकारिका ३३ वरील व्याख्या. तें कसेंहि असो, परंतु एकदां प्रारंभावस्थेच्या पुढें पाहूं लागलों कीं काल हा एक कारक होतो (शिवाय 'हा प्रारंभ' हें तरी कालाशिवाय कसें ठरणार ?) हें निर्विवाद. कै. डॉ. प. कृ. गोडे यांनी संशोधिलेल्या एका जुन्या जैनप्रबंधांत काल हा कारक याची चर्चा आहेः काल हा कारक नसता तर एकाच दृष्टिपातांत बीज, रोप, झाड वगैरे एकत्र दिसले असते अशा तऱ्हेचा युक्तिवाद आहे. परंतु तो संदर्भ आतां आठवत नाहीं. काल हें कार्यशक्तिचेंच एक रूप, निदान साधन आहे असें मत कोणा रशियन् शास्त्रज्ञानें सुमारें तीसएक वर्षांमागें प्रकट केलें होतें असेंहि स्मरतें, पण नेमकी आठवण नाहीं.

(३२) 'भरत,' अभिनवगुप्त, अहोबल, हरिपाल, क्षेमेंद्र इत्यादि. दत्तिलानें याला हातच लाविलेला नाहीं, 'तालात्साम्यं भवेत्' एवढेंच म्हटलेलें आहे. मतंगानेंहि 'लयस्पर्श'

केला नाहीं. शार्ङ्गदेवानें प्रकीर्णकाध्यायांत लय शब्द केवळ 'उच्चारिला' आहे, प्रबंधाध्यायांत 'स्वरतालपदात्मकः' या 'भरत'मतानुसार छंदांस वाट पुसत वर्णनें केलीं आहेत व तेथें लय हा शब्दच नाहीं; तालाध्यायांत मात्र व्याख्येप्रमाणें क्रिया दिल्या आहेत. 'साम्य' ही व्याख्या नव्हे, म्हणून, जेथें स्पष्ट व्याख्या आहे तेथें ती 'क्रियानंतर–विश्रांति' हीच, असें विधान केलें. ('लयकल्पना, तालकल्पना' या भागावरील २.२६ ही टीप पहावी).

(३३) येथील ध्वनिविचार हा मुख्यतः व्याकरण आणि शिक्षा यांतील मतांवरून घेतला आहे, परंतु त्यांतहि इतरत्र आढळणारीं परंतु प्रस्तुत विषयास लागू होणारीं मतें अधिक घातलीं आहेत आणि तपशील अथवा गौण मतभेद यांकडे दुर्लक्ष केलें आहे. आजच्या देशकालपरिस्थितिमध्यें आजचें विज्ञान घट्ट पकडून त्यास उपयुक्त काय हेंच तारतम्य ठेवण्याचा प्रयत्न आहे.

(३४) चित्त–बुद्धि–मन हे शब्द वेगवेगळ्या स्थळीं परस्पर असे वापरिलेले दिसतात म्हणून येथें वापरिलेली वर्गीकरण व भाषा स्पष्ट करणें अवश्य आहे. ती पुढीलप्रमाणें.

अंतःकरण हा सामान्य शब्द, अर्थ स्पष्टच आहे. ("अंतःकरण म्हणजे जाणीव, जाणीव जाणतेपणाची खूण"—रामदास). चित्त हें चेतनायुक्त, तें बाह्य सृष्टिशीं आपला संबंध जोडून देतें. म्हणजे बाह्य इंद्रियांवाटें संदेशग्रहण करितें आणि अंतःकरणाचे 'हुकूम पाळून' बाह्य सृष्टिला संदेश पोहोंचविण्यासाठीं बाह्य इंद्रियांनां प्रवृत्त करितें. (हातपाय, नाकडोळे इत्यादि तीं बाह्य इंद्रियें). हे संदेश बुद्धिला व बुद्धितर्फे पोहोंचतात अथवा पोहोंचविले जातात. विचारविवेक इत्यादि प्रकारें बुद्धि आपला कारभार चालवीत असते, आणि स्मरणाचा सांठा जो मनांत असतो तो हवा तसा उचलून वापरीत असते. निश्चय जो होतो तो बुद्धिनेंच होतो. मनास मात्र विचारविवेक हीं कार्यें नाहींत. बुद्धिच्या कार्याचें ग्रहण आणि संग्रह हें मनानें होतें. अर्थात् हें वर्गीकरण कांटेकोर नाहीं. तसेंच चित्ताचें कार्य नक्की कोठें संपतें व बुद्धिचें नक्की कोठें सुरू होतें हें अस्पष्टच आहे. खरें पहातां चित्तबुद्धिमन हीं अंतःकरणाचीं तीन वेगवेगळी घटक अंगें नसून, अंतःकरणाच्या कार्याचे तीन प्रकार आहेत.

प्रस्तुत परिभाषा व आपली प्राचीन परिभाषा यांत थोडा फरक आहे. प्राचीनांनीं 'मन' शब्द द्व्यर्थी वापरिला, तें येथें टाळिलें आहे. शिवाय प्राचीन ज्याला चेतन म्हणतात त्याला लेखक जडाजडाच्या अतीत मानितो. लेखकाच्या मतें प्रकृति, चित्त हेच चैतन्यमय आहेत; पुरुष, मन हे द्वंद्वातीत आहेत. चेतना क्रियेमुळें व्यक्त होते व काळ हा क्रियेचा आवश्यक असा घटक आहे. हा विचार प्राचीनांनां पूर्णपणें मान्य नाहीं. वस्तुतः हे सर्व मनुष्यकृत विचारव्यूह आहेत.

(३५) बृहद्देशीमध्यें मतंगानें ॐकारास 'अताल' म्हटलें आहे.

(३६) एक प्रसिद्ध ध्रुपद, याचा राग मालकंस व ताल झपताल. (वझेबुवा).

(३७) केशवकुमार (अत्रे) संपादित 'प्रेमाचें पिठलें' ही कविता. (मूळ कवि कमतनूरकर- 'फूलिश').

(३८) अर्थयुक्त शब्दास 'स्फोट' असें प्राचीन नांव आहे, परंतु तो शब्द येथें टाळला आहे. कारण एकदम ऐकूं येणारा (प्लोझिव्ह्) ध्वनि यासाठीं 'स्फोट' हा शब्द राखून ठेवावयाचा आहे.

शब्द (ध्वनि), वर्ण, क्रम, "स्फोट" म्हणजे अर्थयुक्त शब्द, आणि निर्देशित वस्तु, हे भाग अलग करून प्रत्येकाचा एकतानतेनें विचार-प्रत्ययार्थभास करीत गेलें तर यथाकाल त्या त्या प्राण्याची भाषा (रुत) समजूं शकते असा पातंजलयोगसूत्र ३.४१ चा अभिप्राय आहे. कुत्रा, घोडा इत्यादि पाळीव प्राण्यांच्या सहवासांत, हा अभिप्राय खोटा नसावा असें वाटूं लागतें.

(३९) येथें उद्धृत केलेला विचार विज्ञानासहि अमान्य असण्याचें कांहींच कारण नाहीं, फक्त परावाणीचा विचार हा विज्ञानबाह्य होतो. 'परेहि परतें बोलणें खुंटलें.'

(४०) भगवद्गीता. २.२८.

(४१) केशवसुत.

(४२) येथें व्यवसायात्मक याचा रूढार्थच आहे, यौगिक अर्थ नव्हे.

(४३) अमरकोशावरील क्षीरस्वामींची 'उद्घाटन' टीका.

(४४) माधव ज्यूलियन् (मा. त्र्यं. पटवर्धन).

(४५) येथें क्रिया हा शब्द रूढार्थानें वापरिला, 'ध्रुवा-शम्या-ताल-सन्निपात या सशब्द हस्तक्रिया' या व्याख्यात अर्थानें नव्हे.

(४६) 'क्याल्क्युलस्' गणितांतील 'लिमिट्' ही कल्पना. येथें केलेला प्रपंच ही 'लिमिट्'ची जवळजवळ व्याख्याच आहे.

(४७) म्हणून संगीतांत क्रियादृष्टिनें तुटक क्षणिक आवाजांवरून लय ओळखला जात असावा; लयक्षण आणि लयाचें कालमान यांचा संकर झाला असावा. असें वाटतें कीं 'लयाचें कालमान म्हणजे लय' येथें कालमानदर्शक असा स्वतंत्र शब्द असता तर बरें होतें. छंदानुसारी जातिप्रबंधादि गीतांत लयशब्दाची जरूर पडली नाहीं, लघुगुरु आदिकांवर निर्वाह झाला, तेथें घोंटाळा झाला नाहीं. तसेंच पुढें होतें तर बरें झालें असतें.

(४८) एकाद्या वस्तुचें लक्षण त्या वस्तुच्याच जागीं नाम म्हणून वापरिलें जाणें ही 'लक्षणा.' जसें यूरोपीय मनुष्य गोरा असतो त्याला 'गोरा मनुष्य' न म्हणतां केवळ 'गोरा'च म्हणतात, ही लक्षणा. लयाचें कालान्तर हें लयाचें लक्षण; कालान्तरालाच लय म्हणणें ही लक्षणा.

(४९) जी वस्तु चंचल-क्षणभंगुर-विनाशी आहे तिला स्थिर-दीर्घकालिक-अविनाशी समजणें ही अविद्या. ज्याला रूढार्थानें अहंकार-अभिमान वगैरे म्हणतात ती अस्मिता.

(अहंकाराचा मूळ अर्थ शुद्ध आहे; अहंकारामुळेंच व्यक्तिला व्यक्तिपणा येतो, अहंकार अटळ आहे). सुख व्हावें, म्हणजे अनुकूल तोच बोध-तीच संवेदना-व्हावी ही इच्छा, तो राग. दुःख नसावें, प्रतिकूलसंवेदना नसावी, हा द्वेष. आणि 'मी' असावें, कांहींतरी रूपांत कायम रहावें, ही इच्छा,-'मी' नष्ट झालों हें सहन न होणें-हा अभिनिवेश. हे सर्व अंतःकरणाचे क्लेश आहेत आणि आपल्या भावना वगैरे त्यामुळें उत्पन्न होतात असा सिद्धांत आहे व प्रस्तुत लेखकाला तो पटतो. (योगसूत्रें २-३-९,१२ १३, २४). ("अभिमानोऽहंकारः तस्माद् द्विविधः प्रवर्तते सर्गः "—सांख्य-कारिका २४).

(५०) संगीतांतील महापंडित अशी अखिल भारतीय ख्याति पावलेल्या एका सरकारमान्य सद्‌गृहस्थांस ज्येष्ठमित्र प्रो. भा. ब. देशपांडे यांनीं मींडेचा अर्थ विचारला होता, त्यावेळीं हा अनुभव आला! मींडेच्या अन्तर्गतहि स्वरनाद असतात हें ते अमान्य करीत; ज्या रागांत जे स्वर वर्ज्य ते त्या रागाच्या मींडेंत कसे येणार! ही त्यांची अडचण होती.

(५१) साउंड्-स्पेक्ट्रोग्राफ्. अथवा जरा कमी उपयोगाचें, हार्मनिक् ॲनलायझर्. हीं यंत्रें मुंबईंत आहेत.

(५२) भौतिक विज्ञान व त्याचें गणित हें संगीतास कोठपर्यंत लागेल याचा निर्णय होत नाहीं, ही जाणीव आपणांकडे नाहीं! अभ्यासविचारच कमी आहे आणि म्हणून आपल्या संगीतांत अर्धकच्चें विज्ञान उगाच दाखविलें जाऊन सिद्धान्त सांगितले जातात. 'श्रुतिगणिता' ची आंकडेमोड हें त्याचें उत्तम उदाहरण होय.

(५३) कवि यशवंत. मकरसंक्रांतिनिमित्त गीत.

(५४) नारदीय शिक्षा, दत्तिलम्. याची भारतखंड्यांनीं टिंगल केली आहे!

(५५) निकटच्या दोन स्वरांमधील अंतर द्विश्रुतिक, त्रिश्रुतिक अथवा चतुःश्रुतिक अशा मापाचें, येथें श्रुतिशब्दाचा लक्षणेवर आधारित दुसरा अर्थ दिसतो. अमुक दोन स्वरनादांतील अमुक एक ठराविक अंतर हें जें प्रमाण ती श्रुति, हा तिसरा अर्थ. ('प्रमाणश्रुति' हा शब्द हल्लीं वापरांत आहे, त्याला आधार नाहीं!!! ग्रंथांत 'प्रमाणं, श्रुतिः' असेंच आहे). याशिवाय तंतुवाद्याची जी झील-कडझील, तिल्याहि श्रुति म्हणण्याचा दाक्षिणात्यांचा प्रघात आहे. हा चौथा अर्थ. 'तंबोरा अर्ध्या पट्टीनें उतरवा' या अर्थी 'एक श्रुति उतरवा' असा प्रयोग लेखकानें बाळकृष्णबुवा इचलकरंजीकरांच्या तोंडून तीनचार वेळां ऐकला आहे!

(५६) 'कॅरियर्'लाटेमध्यें 'सिग्नल्' हा आवाजामुळें उत्पन्न केलेला विद्युत्तरंग मिश्रित असतो. दोन्ही मिळून एकच 'मॉड्युलेटेड्' लाट होते. ('एन्हेलप्').

(५७) पिंगलव्याख्या.

(५८) वेदवेदांगकालाबद्दल मतभेद आहेत त्यांशीं आपणांस येथें कांहीं कर्तव्य नाहीं, तीं फार जुनीं आहेत हें तर खरें.

(५९) अभिनवभारती २८.२१ : "तेन परमार्थतः त्रय एक स्वराः, सरिगाः पधनयः ".

(६०) गात्रवीणा नारदीय शिक्षेंत सांगितली आहे, सामांच्या अक्षरांवर जे १, २ वगैरे अंक असतात ते पहिल्या, दुसऱ्या वगैरे बोटांचे निदर्शक असून तीं तीं बोटें ते ते वेगवेगळे स्वर दाखवितात.

(६१) हुं, फट्, वौषट् आदि वर्ण हीं बीजाक्षरें असून त्यांत मोठा व गूढ अर्थ भरलेला आहे असें सांगतात. प्रस्तुत लेखकाला त्याबद्दल कांहीं माहिती नाहीं. हा 'गूढार्थविषय' त्याला अगम्य आहे.

(६२) गीतशब्द, सरगम, पाटाक्षरें व नृत्याचे बोल यांनीं युक्त तो प्रबंध, ही प्रबंधाची व्याख्या ऐकूं येते. तिला आधार नाहीं. सुमारें ४०-५० वर्षांपूर्वी वृद्ध, सुशिक्षित, हिंदु गायक-वादकांच्या तोंडी प्रबंध शब्द होता. उद्ग्राह, मेलापक, ध्रुव आणि आभोग या चार 'धातूं'नीं व लयांगांनीं जें नियमित केलेलें गान तें प्रबंध (अथवा वस्तु अथवा रूपक). —संगीतरत्नाकरः, प्रबंधाध्यायः

(६३) हा लयभाग रत्नाकरांत सविस्तृत आहे. पण त्याचीं जीं लिपिबद्ध उदाहरणें तेथें दिलीं आहेत तीं अति विसंगत वाटतात.

(६४) सामान्यतः 'भरत'कालाआधीं १०० वर्षें ते शार्ङ्गदेवकाल, एवढा हा कालखंड मानिला. 'भरत'कालाबद्दल वाद आहे तो दृष्टिआड करून 'भरत'काल उशीरांचाच घेतला, तसा उशीरां धरूनहि हा कालखंड मोठाच राहतो, हें दाखवावयाचें आहे.

(६५) हलायुधापासून नारायणपंडितापर्यंत.

(६६) विज्ञानांतील हें एक अतिमहत्त्वाचें सूत्र आहे व "क्वाण्टम् मेकॅनिक्स्" इत्यादि शास्त्रें त्यामुळेंच उगम पावलीं.

अनुबंध २

पाश्चिमात्यांची ' रिद्‌म् ' कल्पना

लयशब्दाच्या व नानातालांच्या चिकित्सेमध्यें वारंवार लिहिलें होतें कीं पाश्चिमात्यांची 'रिद्‌म्' हा आपला लय नव्हे वा तालहि नव्हे. या 'रिद्‌म्' वर आधारित असे विचारहि आपल्या संगीतांत आणले जात आहेत आणि परिणामीं आपला मुळांतील स्पष्ट विचार अस्पष्ट केला जात आहे हेंहि सांगितलें. शिवाय ही ' रिद्‌म् ' आपल्या अलीकडच्या संगीतांत, विशेषतः सिनेमा, नाटक आणि ग्रामोफोन् यांमधील संगीतांत आणली जात आहे. म्हणून ही 'रिद्‌म्' कल्पना काय आहे हें थोडक्यांत पण स्पष्ट सांगणें प्राप्त झालें आहे.

पाश्चिमात्य, म्हणजे यूरप, अमेरिका, दक्षिण आफ्रिका* आणि ऑस्ट्रेलिया यांत चालू असलेल्या संगीताची **मूळ** परिभाषा इटालियन् भाषेंतील आहे, तरी कित्येक शब्दांचे नाना देशभाषांतील पर्याय त्या त्या देशांत वापरले जातात. या पुस्तकाच्या बहुसंख्य वाचकांचा प्रसंग जास्त करून इंग्रजीशींच असणार, म्हणून येथें बहुधा इंग्रजी पर्यायशब्दच वापरले आहेत.

ती संगीतपरंपरा मूलतः ग्रीक् संगीताचा वारसा[1] सांगते. प्राचीन ग्रीक् भाषेंतील ऱ्हेऑस् या शब्दाचा अर्थ प्रवाह असा आहे, आणि त्याचें रुध्मॉस् हें रूप प्राचीन लाटिन् भाषेनें व तींतून उद्भवलेल्या इतर जुन्या 'प्राकृत' भाषांनीं उचललें. या 'ऱ्हेऑस्–रुध्मॉस्' वरूनच रिद्‌म् हा शब्द आला. आपल्या 'लय' शब्दाचा अर्थ प्रवाह असा नाहीं हें प्रथम लक्षांत घ्यावें व लक्षांत असू द्यावें.

क्रिस्तीशक सुमारें २०० पर्यंत ग्रीक् संगीताचा तालाधार छंदानुसारीच होता. रोमन् लोकांनीं त्यांत विशेष भर टाकली नाहीं, फक्त कांहीं पितळेचीं सुषिर वाद्यें केलीं व युद्धास उपयोगी पडेल अथवा चैनबाजीस, एवढेंच संगीताचें महत्त्व मानलें. सुरुवातींच्या अवस्थेंत चढता स्वरवर्ण (ॲक्यूट्), उतरता स्वरवर्ण (ग्रेव्ह्), आणि स्थिर किंवा आंदोलित स्वरवर्ण (सर्कम्फ़्लेक्स्) अशा तीन वर्णगति दर्शविणाऱ्या खुणा होत्या, त्यांस 'नउमा' (अनेकवचन 'नउमे') म्हणत. हें आपल्या उदात्त–अनुदात्त–स्वरित या खुणांसारखेंच वाटतें. त्यांनुसार आरोही

---

* आसामच्या पूर्वेकडे आलास्कापर्यंतचे देश ते पौरस्त्य. अफगाणिस्तान व त्यापलीकडचे ते पाश्चिमात्य किंवा पाश्चात्य. (आरब देशांची ती 'मध्यपूर्व' नव्हे आणि सिंगापूर हें 'दूरपूर्व' नव्हे; भारत मध्यस्थानीं; पौरस्त्य नव्हे). अमेरिकाखंड परोक्ष किंवा प्रतिलोम दिशेला. परंतु जेथें यूरपीय भाषा व संस्कृति प्रधान ते पाश्चिमात्य, हा अतिदेशार्थ रूढ आहे.

वर्ण, अवरोही वर्ण, स्थायी वर्ण व संचारी वर्ण[२] याप्रमाणें प्रघात होता. परंतु याचा उपयोग स्वराच्या नादाची उंची कमीजास्त करण्याकडे अधिक होई; कालभाग ठरे तो छंदाधारें. मुख्य छन्दघटक सहाः त्रोखेउस्, गुरुलघु; दाक्तायूलुस्, प्लुतलघुगुरु; स्पॉण्डेयुस्; प्लुतलुत; इयाम्बुस्, लघुगुरु; अनापायेस्ट्, लघुगुरुप्लुत; आणि त्रिब्राखायस्, लघुलघुलघु[३]. म्हणजे हें आपल्या मात्रागणांसमान झालें, फरक एवढाच कीं हे तिस्रजातिगण आहेत. तिस्रजाति ही आदर्श (पर्फेक्ट्) समजली जाई, चतस्रजाति ही अपूर्ण (इम्पर्फेक्ट्) मानीत. या गणांनी नानाचरण-रचना (मेटर्) होई व त्यांवरून तऱ्हेतऱ्हेचीं सम – अर्धसम – विषम वृत्तें बनत.

संगीत हें कवितागायन व नाट्य यांच्या संदर्भांतच असे असें सर्वजण सांगतात; परंतु प्रस्तुत लेखकाला तें पटत नाहीं. ग्रीस् हा देश जरी छोटा असला तरी त्यामध्यें नाना स्थानिक राज्यें होतीं, कांहीं प्रदेशांत दर्यावर्दीपणाला महत्त्व तर कांहीं तर धनगरांचा देश; खलाशी धनगर यांनीं आपापली लोकगीतें गाइलीं असणारच.

तत व सुषिर हीं वाद्यें मुख्य. तालवाद्यें केवळ डफा – खंजिरींसारखीं, त्यांतून आपल्या प्राचीन मृदंग – पणव – आलिंग्य – ऊर्ध्वक – दर्दर या अवनद्ध वाद्यांप्रमाणें स्वरांगनिर्मिति अशक्य. म्हणून 'ताल'वर्णन हें आघातद्वारेंच आहे. स्वरांगवर्णन हें केवळ 'काल' (कालगति) या नांवानें झालेलें आहे !

असें समजत कीं तंतुवाद्यांत स्वरशुद्धता, स्पष्टनादत्व, आणि व्यक्तिनिरपेक्षता ही अधिक साध्य, तर सुषिरवाद्यांत व्यक्तिसापेक्ष अशा नाना रसभावांचा उत्कर्ष अधिक साध्य. अशा भेदामुळें भिन्न वृत्तिरीतिप्रवृत्तींचे दोन वेगळे 'बाज' होते. [त्यांतूनच पुढें 'क्लासिकल्' व 'रोमॅण्टिक्' हे भेद आले][४].

स्वरविचार अगदीं भारतीय पद्धतिशीं जुळता आहे. मंद्रतारत्वाचा स्वरभाव, षड्जपंच-माचा स्वरभाव आणि षड्ज – (कोमल)मध्यमाचा स्वरभाव हे निर्दोष मानले जात. षड्ज, (कोमल अथवा तीव्र) गांधार आणि षड्ज–(कोमल अथवा तीव्र) धैवत यांमधील स्वरभाव हे सदोष. षड्जनिषाद व षड्जऋषभ हे भाव तर विस्वरच, स्वरनादनिश्चिति अर्थात् तंतुवाद्यांवरून-त्सिथारा हें वाद्य प्रमुख, त्याचे अनेक प्रकार; त्यात सात तारांचें वाद्य महत्त्वाचें. आठवी तार स्वरनादनिश्चितिसाठीं. आठ तारांचे दोन गट मानावयाचे, तो प्रत्येक गट म्हणजे टेट्राकॉर्ड् (चतुस्तंत्रीसमुच्चय). एका टेट्राकॉर्ड्चा सर्वोच्च स्वरनाद–चौथ्या तारेवरचा—हाच दुसऱ्या टेट्राकॉर्ड्चा नीचतम नाद–पहिल्या तारेवरचा–केला कीं सातच तारा पुरतात, ती संयुक्त चतुष्टय-व्यवस्था. हे नाद वेगळे केले कीं ती विभक्त व्यवस्था. वर जे निर्दोष स्वरभाव उल्लेखिले त्यांच्या उपयोगानें दोन मुख्य व एक गौण अशीं निकटस्वरांतरें मिळत. पहिलें मुख्य तें पूर्णांतर (टोन्); जसें आपलें कोमल म ते प हें अंतर. दुसरें मुख्य तें अर्धांतर (हेमिटोन्), जसें आपलें (तोडी समकांतील) सा ते कोमल रे हें अंतर. गौण तेंहि अर्धांतरच; परंतु त्याचा हिशेब असा कीं, वर सांगितलेल्या पूर्णांतरांतून (वरचेंच) अर्धांतर निघून गेल्यास जें अर्धांतर उरतें तें. म्हणजे हें उरलेलें, 'छेदनानंतर राहिलेलें,' अर्धांतर आहे. त्याचें नांव आपोटोमी. आपोटोमी हें हेमिटोन्

पेक्षां किंचित् अधिक आहे, फरक सूक्ष्म (कैशिक, काकली) आहे; तो 'कोमा' यांवरून अनेक सप्तकें होत व तीं परस्परांपासून आपल्या मूर्च्छनापद्धतिनें निर्माण केलीं जात.[५]

हें 'स्वरशास्त्र' पायथागोरासकृत आहे असा एक भ्रम आहे.[६] कृति व तिचे नियम पायथागोरासच्या आधींचे म्हणजे स्वरशास्त्रहि आधींचें: पायथागोरासनें त्याचें एक अंकगणित दाखविलें एवढेंच. (त्या अंकगणितांत व्यवहार्यता किती कमी आहे, प्रायोगिक पडताळ्यांकडे किती दुर्लक्ष केलेलें आहे, हें 'स्वररागविचार' पुस्तकांत दाखवूं).

गायन हेंच मुख्य असे, वाद्यवादन गौण. परंतु समूहगान असे, त्यांत खोरॉस् ('कोरस्') हा प्रकार विशेष. पुरुषांच्या जोडीनें स्त्रिया व मुलें गातात तेव्हां पुरुषांच्या पंचमांत अथवा मध्यमांत त्या इतरांची 'पट्टी' कां असते बरें ? असा प्रश्न आरिस्टॉटेलीसनें चर्चिला आहे, त्यावरून दिसतें कीं पॉलिफोनी किंवा हार्मनी ही ग्रीसमध्यें असावी–नसावी हें ठामपणें सांगतां येत नाहीं. खरें पाहतां एकूण पुरावेच कमी आहेत व जे आहेत ते मुख्यतः आरिस्टोखेनॉस् या संगीतशास्त्रज्ञाच्या लिखाणांतच आहेत.

ग्रीकांच्या उत्तरकाळांत व रोमन् काळांत या संगीतामध्यें ईब्री संगीताचाहि परिणाम झाला असें म्हणतात. पण प्रस्तुत लेखकाला तेंहि पटत नाहीं. ईब्री व मिसरी संगीत हें ग्रीक् संगीताइतकेंच, किंबहुना त्याहूनहि अधिक, प्राचीन; भारतीय संगीतहि त्याचप्रमाणें; आणि हे सर्व भूभाग एकमेकांशीं संपर्कसंबंध ठेवणारे, या सत्य गोष्टी दुर्लक्षितां येत नाहींत. परंतु हें अमुक देशांत प्रथम होतें व नंतर तें दुसरीकडे गेलें इत्यादि मतें असिद्ध होत असें प्रस्तुत लेखकाचें म्हणणें आहे; पुरावा कांहींच नाहीं. एवढें खरें कीं नाट्यशास्त्रमधील वर्णन व चिकित्सा इतकी विविध, विपुल व सखोल आहे की इतरत्र तेवढें तसें कांहींच नाहीं, मूळ षट्साहस्री ती सर्वांशीं आजची नव्हे असें जरी मानलें तरी हें विधान खरें आहे.

क्रिस्तीशक २०० नंतर कांहीं कांहीं निश्चित लिखित असें पाश्चिमात्य संगीतांत आढळूं लागतें. त्याचें कारण म्हणजे क्रिस्तीधर्माचा यूरपमध्यें प्रसार. परंतु यूरपीय संगीत हें देवळांतच वाढलें असें मानलें जातें त्याला ब्येलायेफ् या संगीतज्ञ इतिहासकाराचा विरोध आहे आणि तो विरोध प्रस्तुत लेखकाला पटतो. प्रस्तुत लेखकानें सामसंगीत, यज्ञीय संगीत यांबद्दल असेंच म्हटलें आहे; मात्र ब्येलायेफ्चे आधार वेगळे आहेत, आणि त्याची विचारपद्धति वेगळी आहे.

होतें काय, कीं ज्याला लौकिक संगीत म्हणावें त्याबद्दल लेखी विचारचिकित्सा वगैरे फारशी उपलब्ध नसते; धार्मिक संगीत म्हणतात त्याबद्दल भाष्यें होतात कारण त्यामागें संघटना उभी असते. खरें पाहतां लौकिक–धार्मिक या भेदापेक्षां विखुरलेलें–संघटित हेंच वर्गीकरण अधिक वाजवी आहे. परंतु लौकिक-धार्मिक हा भेद क्रिस्तीधर्मांत अधिक. प्रस्तुत लेखकाला वाटतें कीं आपल्याकडे तो भेद तिकडूनच आला असावा.[७]

पाश्चिमात्य संगीताचा परिचय करून देणें अथवा त्याचा इतिहास सांगणें हा येथें उद्देश नाहीं. पाश्चिमात्य 'रिद्म्' कल्पना सांगावयाची आहे, ती आपल्या लय व तालकल्पनांहून किती वेगळी आहे हें दाखवून तिचा तुलनेनें सरळधोपटपणा उल्लेखावयाचा आहे. यासाठीं

जेवढी माहिती अवश्य तेवढीच येथें द्यावयाची आहे. परंतु पाश्चिमात्य संगीतशास्त्री व चिकित्सक विद्वान् हे अडाणी नव्हेत, त्यांनींहि रिद्‌म्बद्दल त्यांच्या परंपरा–संस्कारांतून अधिक तर्क-विचार केलेला आहे आणि तो कित्येक बाबतींत आपल्या परंपरागत विचारापेक्षां विस्तृत आहे म्हणून आपण स्वीकारावा असाच आहे. तो विचारहि या अनुबंधांत उल्लेखिलाच पाहिजे, कारण प्रस्तुत लेखक संकुचित देशधर्मजातिभेद मानणारा नाहीं. हे आधुनिक विचार उल्लेखावयाचे तर पाश्चिमात्य संगीताची माहिती कांहीं अधिक दिलीच पाहिजे; कारण त्याबाबतींत आपणांकडे भयंकरच गैरसमजुती आहेत. ग्रीक परंपरा बहुतांशीं आपल्याप्रमाणें, एवढें खरें; परंतु क्रिस्तीशक २००, ७००, ९००, १२०० अशा टप्प्यांनीं पाश्चिमात्य संगीत आपणांहून इतक्या वेगळ्या वळणांवर गेलें, त्याचे संस्कार इतके वेगळे असतात, परिभाषेच्या मागील कल्पना इतक्या भिन्न आहेत, कीं त्यांचा खुलासा केला पाहिजे.[८]

वरील इषारेवजा स्पष्टीकरण पटावें म्हणून आपल्याकडे चांगले चांगले विद्वान् पाश्चिमात्य संगीताबद्दल जीं विधानें करतात त्यांपैकीं कांहींचा उल्लेख करावा हें उत्तम. उदाहरणार्थ :

"पाश्चिमात्य संगीत म्हणजे अनेक वाद्यांचा कोलाहल, विवादी स्वरांचा गोंगाट.[९] पाश्चिमात्य स्वर हे बेसुरे आहेत.[१०] पाश्चिमात्य संगीत हें फक्त खड्या स्वरनादांचें. पाश्चिमात्य स्वरसप्तक मूळचें तें आपलें बिलावलसप्तक[११]. आपण सारेगमपधनि म्हणतों त्यांचींच त्यांचीं नांवें CDEFGAB. आपला सा म्हणजे त्यांचा C. त्याची कंपद्रुति २४० हेर्त्स्.[१२] आपलें संगीत मेलडीप्रधान, पाश्चिमात्य संगीत हार्मनीप्रधान.[१३] आपला लय म्हणजेच त्यांचा रिद्‌म्. पाश्चिमात्य संगीत रसहीन आहे, निदान त्यांची रसकल्पना ही अगदींच रांगडी आहे. आपलें संगीत आत्मप्रसादनासाठीं, त्यांचें केवळ ऐंद्रिय उत्तेजनासाठीं." इत्यादि.

यांत कांहींच खरें नाहीं! हीं सर्व विधानें खोडण्याला येथें अवकाश नाहीं. परंतु रिद्‌म्-संबंधींचा त्यांचा विचार मांडावयाचा तर होमोफोनी, पॉलिफोनी, काउंटर्‌पॉइंट्, कॉर्ड्, कॉर्ड् प्रोग्रेशन्, मेलडिक् प्रोग्रेशन्, हार्मनी, टोनॅलिटी, सोनॉरिटी, फॉर्म्, टेक्सचर् इत्यादि कल्पना[१४] नीट माहीत असल्याच पाहिजेत आणि त्यांसाठीं कांहीं प्रपंच आधीं उभारावयासच हवा. येथें शब्दाला शब्द तयार करून त्यावर आपल्या स्वतःच्याच कल्पनाविलासाचा ताबूत उभारून चालणार नाहीं!!

जेव्हां एकच व्यक्ति गायन किंवा वादन करीत असते, साथ नसतेच, तेव्हां ती मोनोफोनी. साथ असूनहि ती साधारणतः मुख्य व्यक्तिचेंच अनुकरण करीत तिच्या संगतिनेंच चाललेली असते, तेव्हां ती होमोफोनी. आपल्या आरत्या वगैरे जरी समूहगानें असलीं तरी ती मोनोफोनी–होमोफोनीच असते. आपले संगीतच मोनोफोनिक्–होमोफोनिक् आहे. द्वंद्वगीत इत्यादिकांमध्यें जरी गीतसंवाद असला तरी तो होमोफोनिकच असतो. साथ नसलेल्या कंठ-संगीताला 'आ कापेला' म्हणतात, परंतु हा शब्द कोणत्याहि कंठसंगीताला लागू आहे, केवळ मोनोफोनी-किंवा होमोफोनी-गायनाला नव्हे मोनोफोनी-होमोफोनी ही वादनांतहि असूं शकते म्हणून केवळ मोनोफोनिक् कंठगायनाला मोनॉडी म्हणतात.

मेलडी म्हणजे स्वरक्रम; त्यांत नाना स्वरनाद एकापुढें एक येतात व त्यांची ऱ्हस्वदीर्घत्वें नानाप्रकारांचीं असतात. अर्थात् मेलडी-विचार हा मोनॉडी-मोनोफोनी यांतच अधिक स्पष्टपणें व तर्कशुद्ध होतो. तो आपल्याकडे भरपूरच आहे. पाश्चिमात्यांची मेलडी-परिभाषा मात्र आपल्या मानानें स्थूल आहे.

मेलडी ही भाषेंतील वाक्याप्रमाणें असते. तिच्यांत ऱ्हस्वदीर्घत्वें, स्वरांचा क्रम व त्यांतील उच्चनीचत्वें, जागजागचे कमीअधिक विराम, हे महत्त्वाचे असतात. अशा एकेका स्वरवाक्यांत जणूं एकेक पूर्ण अशी 'कल्पना' (? आयडिया) व्यक्त होते. मेलडीला आवश्यक अशीं धर्म-लक्षणें म्हणजे रिद्म्, डायमेन्शन्, रजिस्टर्, डिरेक्शन्, व प्रोग्रेशन्. रिद्म् आघातानें ठरते; केवळ तुटक आघातांनीं केवळ रिद्म् बनेल, परंतु केवळ मेलडी ही रिद्म्शिवाय असूं शकत नाहीं; रिद्म् ही मेलडीमध्यें अंगभूतच असते. मेलडीचें 'डायमेन्शन्' (विस्तार) हें दोन तऱ्हांनीं व्यक्त होतें: मेलडीची दीर्घता, व तिचा स्वरव्याप म्हणजे तिच्यांतील अत्युच्च व अतीनीच स्वरनादांमधील अंतर. ("सुंदरा मनामध्यें भरली...मोत्याचा भांग" याची दीर्घता खूप आहे, स्वरव्याप फारसा नाहीं. "हें कोण बोललें बोला" याची दीर्घता व स्वरव्याप दोन्हीं लहान आहेत. "अनृतचि, गोपाला मृत्यु आला" याची दीर्घता कमी, व्याप मोठा.) रजिस्टर् ही कल्पना आपणांकडे नाहीं म्हटलें तरी चालेल; रजिस्टर् म्हणजे एकूण मेलडीचीं मंद्रतारादि क्षेत्रस्थानें.[१५] (एका मेलडीमध्येंहि रजिस्टर् बदलूं शकतें. ॐ स्वस्ति ! साम्राज्यं भौज्यं पारमेष्ठ्यं...इत्यादि 'देवे' म्हणतांना रजिस्टर् उंचउंच चढत जातें, 'जनगणमन'मध्यें 'जय हे' येथें रजिस्टर् एकदम वर जातें). मेलडीमधील 'डिरेक्शन्' ही तिचा एकूण परिणाम आरोही कीं अवरोही हें दाखविते. ("अनुसरतांना जडतें नातें" हें एकूण आरोही, "जीवां जीव एककार्य" हें एकूण अवरोही; "दिल्की कहानी रंग लायी है, अल्ला दुहाई है" हें एकत्र पहातां मिश्र, व 'जनगणमन' हें स्टॅटिक् म्हणजे स्थिर. परिणाम सारांशानें पहावयाचा). डिरेक्शन् मध्यें एक 'हाय् पॉइंट्' किंवा 'क्लायमॅक्स्' आढळतो; तो 'उच्चबिंदु'[१६] मेलडीच्या आदिमध्यअंत यांमध्यें कोठेंहि असेल. मेलडीचें प्रोग्रेशन् हें तिची गति कशा स्वरांतरमानांनीं जाते हें दाखवतें. सारेगमपधनिसा व सागपधसाग यांत प्रोग्रेशनचा फरक आहे; पहिलें तें ओळीचें, कंजंक्ट्; दुसरें 'उड्यां'चें, डिस्जंक्ट्, --या सर्व गोष्टींचें मिश्रण होऊन मेलडी बनते.

कोणत्याही गेय-वाद्य रचनेंत मेलडी असलीच पाहिजे; म्हणून ती जी 'चाल' तयार होते तिला ट्यून् किंवा एयर्हि म्हणतात. त्यांतील जीं नाना स्वरवाक्यें तीं प्रत्येकीं एकेक 'मेलडिक् लाईन'. कधीं मेलडिक् लाईन ही अगदीं छोटी असते, तुकड्यासारखी असते. ती 'मोतीफ्'. एकादी मोतीफ् जर वारंवार एकाद्या रचनेंत पुन्हांपुन्हां येत असेल तर ती जणूं त्या रचनेला पुढें पुढें नेण्याचें काम करते, म्हणून ती 'लाइट्मोतीफ्' (Leitmotif, जर्मन् शब्द. Light-motive नव्हे). एकाद्या स्वरवाक्यानें अमुक एक कल्पना, भावना स्पष्टप्रतीत होते; असें स्वरवाक्य मुख्य धरून त्याभोंवतीं जर एकूण रचना बांधलेली असेल तर त्या स्वरवाक्याला 'थीम्' म्हणतात. (रचनेंत एकाहून अधिकहि थीम्स् असूं शकतील).

रिद्म्‌चा उल्लेख वर केलाच. रिद्म् ही केवळ तुटक आघातांच्या मालिकेनें सिद्ध होते, म्हणजे ती पूर्णतया स्वरांगवर्जित, अशी पाश्चिमात्यांची मूळ व्याख्या आहे हें लक्षांत घ्यावें. मेलडीमध्यें रिद्म् हें अंग अपरिहार्य असतेंच, परंतु मेलडीशिवायहि रिद्म् अस्तित्वांत असूं शकते हेंहि खरें, हें वर लिहिलें. तेव्हां स्पष्टच आहे कीं मेलडीच्या अंगलक्षणांपैकीं प्रोग्रेशन् आणि दीर्घता (ही डिरेक्शन्‌ची एक दशा) हीं दोनच लक्षणें रिद्म्‌ला असूं शकतील–रिद्म्‌चे आघात एकमेकांनंतर झपाट्यानें होतील अथवा दुडके होतील; आणि ‘अमुक’ आघातमालिका ही ऱ्हस्व किंवा दीर्घ असूं शकेल. डायमेन्शन्‌मधील ‘(स्वर) व्याप’, रजिस्टर्, व डिरेक्शन् हीं लक्षणें रिद्म्‌ला नाहींत. रिद्म्‌च्या आघातांचें एक एकजिनसी रूप बनूं शकेल आणि त्या दृष्टिनें पाहतां लाइन्, मोतीफ्, लाइट्‌मोतीफ् व थीम् यांशीं तुल्य असें कांहीं रिद्म्‌मध्यें कधीं सांपडूं शकेल; परंतु त्याला हीं नांवें न देतां दुसरीं कांहीं द्यावीं लागतील.

जरा थोडा विचार केला कीं पटेल, कीं आपल्या संगीतांत वरीलपैकीं बहुतेक भाग आहे व आपली परिभाषा, तिची सखोलता, ही फारफार श्रेष्ठ आहे. परंतु आणि मुख्य म्हणजे आपली व त्यांची वर्गीकरणपद्धति आणि विचारपद्धति यांच्यामध्येंच मूलभूत असा महत्त्वाचा फरक आहे ![१७] दुसरें असें कीं उथळ परिभाषेमुळें त्यांच्याकडे कल्पनासंदेह व भाकड कल्पनाविलास हे सहज निर्माण होऊं शकतात. आयडिया, डिरेक्शन्, प्रोग्रेशन्, लाइन् हे शब्द पहावे. आणखी एक महत्त्वाची गोष्ट लक्षांत घ्यावी.

लाइन्, डिरेक्शन् इत्यादि परिभाषा निर्लेप वाटते खरी, परंतु जर कोणाला केवळ दृष्टि-गम्य अशा प्रकारें, कदाचित् स्थिरवस्तु याहि प्रकारें, संगीतावर भाष्य करावेंसें वाटलें तर त्या प्रवृत्तिला पोषक असें ‘ द्रव्य ’ या शब्दांत आहे. — याचा ऊहापोह पुढें करूं.

क्रिस्ती शक २०० नंतर पाश्चिमात्य संगीतांत विशेष बदल झाले; त्यांपैकीं कांहीं पुढीलप्रमाणें.[१८]

परिभाषा ग्रीक् होती ती लाटिन् झाली (व पुढें ती रोमन व नंतर इटालियन् भाषांत आली). स्वरांचीं नांवें पालटलीं व हळूहळू डो, रे, मी, फा, सोल्, ला, टी, अशीं झालीं.* हें आपल्या बिलावलसप्तकाच्या सारेगमपधनि प्रमाणें म्हणतां येईल. आपण जसें कोणत्याहि पट्टीवर ‘सा’ आधारूं शकतों तसें या ‘सोल्–फा’ पद्धतिमध्यें कोणत्याहि पट्टीवर ‘डो’ मानतां येईल. या सप्तकाला (गामा+उट्=) गामुट् म्हणूं लागले व नंतर हळूहळू संगीतांत येणाऱ्या सर्वच चढत्या चढत्या स्वरांनाहि. “देशीय संगीत” फिरस्त्या गायकांमुळें खूप पसरलें. त्याचा आवांका एकेका सप्तकाचाच असे, परंतु आपल्या लावणी–पोवाड्यांप्रमाणें ‘झील ओढणें’ हा प्रकार त्यांत असे; बहुधा दोघे तिघे गायक एकत्र म्हणत. साथ डफ-खंजिरीसारख्या वाद्यांची असून रिद्म् हा स्पष्ट जोरदार भासे. गीतें निबद्ध छंदचरणांची, बहुधा तिस्त्रजाति (त्रोखेउस् इ.) गणांचीं. अनेक गायक एकसाथ गाणार, तेव्हां हळूहळू त्यांत पॉलिफोनी आली. पॉलिफोनीचीं बीजें क्रिस्ती

* एका लाटिन् प्रार्थनागीताच्या चरणांचीं हीं अनुक्रमें आद्याक्षरें आहेत. सातवें ‘सी’ आहे परंतु उच्चारसुकरतेसाठीं पुढें सी ऐवजीं टी म्हणूं लागले.

सामुदायिक प्रार्थनांत प्रथम आढळतात; धर्मसंघटना म्हणजे 'चर्च्'च्या[१९] पाठबळामुळें ती शिस्तबद्ध झाली. सर्वजण हळूंहळू क्रिस्तीच होत गेलेले–देवळांत जाणारे, म्हणून देशीय गीतांत पॉलिफोनीहि व्यवस्थितपणेंच आली. आपल्या विषयाच्या दृष्टिनें पॉलिफोनीला महत्त्व आहे म्हणून क्रिस्ती देवळांतील गायन कसें असे तें पाहिलें पाहिजे.

हें गायन सुरुवातीला ईब्री संगीतांतूनच घेतलें होतें. पुढें त्यांत सीरिया, आर्मेनिया, ग्रीस् येथील पद्धतीहि अंतर्भूत झाल्या, नंतर गोल् प्रदेशांतील (म्हणजे साधारपणें ल्वार् आणि ऱ्हाइन् या नद्यांमधल्या पश्चिम यूरप्मधील) प्रकार आले. इतकेंच नव्हे तर मूर आरबांच्या स्पेनवरील आक्रमणांतून ज्या कांहीं गीतरीतीहि आल्या त्याहि दाखल झाल्या. चौथ्या क्रिस्ती शतकांतील बिशप् आंब्रोज्[२०] यानें हिम्नॉडी व अँटिफोनी हे प्रकार वाढवले, आणि सहाव्या शतकांतील पोप ग्रेगरी यानें एकूण मंदिरगीतपद्धति सुव्यवस्थित केली. अँटिफोनी ही सीरियामधून आली; अँटिफोनीमध्यें दोन (अथवा अधिक) गायकवृंदांचा गीतसंवाद असतो. एक गायक व त्याच्या कडव्यानंतर 'प्रत्युत्तर करणारा' एक गायकसमूह अशा अँटिफोनीला रेस्पॉन्स् म्हणतात. आर्मेनियामधून गीतलेखन आलें, स्वरलिपिची सुरुवात झाली.

मूळचें मंदिरसंगीत हें केवळ मेलडीचें आहे. म्हणजे त्यांत रिद्म्‌चें अर्थात् तुटक आघातांचें प्राबल्य नाहीं. या मेलडीप्रकाराला काण्टुस् प्लानुस् (प्लेन् चांट्, प्लेन् सॉंग्) म्हणतात. त्यांत आपल्या भातखंडेपद्धतिप्रमाणें सप्तकांचे 'थाट' नाहींत, तर मूर्च्छना (मोड्स्) आहेत. तें मोनोफोनिक् आहे. त्याच्या उच्चनीच स्वरमर्यादा फार मोठ्या नाहींत, एकेका संदर्भांत सुमारें दीड सप्तकाहून अधिक नव्हेत. त्यांतील छंदचरण अनिबद्ध आहेत. त्यांत शब्दांनां महत्त्व आहे व भाषा लाटिन् आहे. म्हणण्याच्या मुख्य पद्धती चार : एकीमध्यें एका वर्णपदाला एक स्वरनाद, दुसरीमध्यें एका वर्णपदाला अनेक स्वरनाद, तिसरीमध्यें एका स्वरनादामध्यें अनेक वर्णपदांचा उच्चार (ही 'सामोडी'); आणि चवथ्या पद्धतिमध्यें एका वर्णपदाला अनेक स्वरांचा अलंकार (मेलिज़्मा). मेलिज़्मा दीर्घ झाला तर तो जूबिलुस्, आपल्या तानेसारखा प्रकार. हा बहुधा गीताच्या अखेरीलाच फक्त येतो.

पुढें अशा गीतामध्यें मध्येंमध्यें गद्यभाग घालण्याचीहि तऱ्हा आली. या भागांनां त्रोपे म्हणतात. मुळांत त्रोपे म्हणजे कडवें. यांतील रेस्पॉन्स् व अँटिफोनी यांचा उल्लेख वर आलाच.

हें 'लिटर्जी' संगीत आहे. लिटर्जी म्हणजे सामुदायिक ईशप्रार्थना. परंतु लिटर्जी नव्हे असें तथापि धार्मिक असें संगीतहि होतें. पुढेंपुढें त्या इतराचा परिणाम लिटर्जीमध्येंहि आला, पण तो प्रॉटेस्टंट् देवळांत. क्याथलिक् लिटर्जी अबाधितच राहिली. या फेरफाराचा उगम नवव्या क्रिस्तीशतकांत आढळतो, परंतु त्याचीं बीजें खूप आधींची हें वर 'देशीय' गीतांच्या संदर्भांत सांगितलेंच. त्या फरकांत प्रमुख म्हणजे आधीं डियाफोनी व नंतर पॉलिफोनी. डियाफोनी, डिस्कांट् व ऑर्गानुम् हे शब्द बहुतांशीं समानार्थकच आहेत. ऑर्गानुम् म्हणजे पद्धतिशीर रीतिव्यवस्था[२१]. अनेकजण एकसाथ गाणार, सर्वांची पट्टी एक असणें अशक्य; तरीहि एकूण ध्वनि सुखकर व्हावा यासाठीं एकाचा स्वरनाद दुसऱ्याच्या कोमल मध्यमांत (अथवा पंचमांत)

असणें युक्त हा अनुभव ऑर्गानुम्‌मध्यें आहे. हे दोघे एकेकटे असतील, अथवा एक गायक व दुसरा गायकवृंद असेल, किंवा दोघेहि गायकवृंद असतील. दुसऱ्याची पट्टी पहिल्याच्या कोमल मध्यमांत (अथवा पंचमांत) एवढेंच फक्त; परंतु प्रत्येकानें आपापल्या पट्टीमध्यें जी सुरावट, जी 'चाल,' गावयाची ती मुळांत एकच; म्हणून एकाच्या प्रत्येक स्वरनादाला दुसऱ्याचा मध्यम (किंवा पंचम) हा जोड देतो. म्हणजे दोन्ही मेलडीज् 'समांतर'च जातात. याला पॅरलल् ऑर्गानुम् म्हणतात. त्यांतील जे दोन घटक ते एकेक पार्ट्. म्हणजे हें 'टू पार्ट्' सिंगिंग् आहे. (टू पार्ट् म्हणजे अस्ताई-अंतऱ्यासारखे एकाच गीताचे दोन भाग नव्हेत!) दोन घटक म्हणून डिया-फोनी; अधिक घटक ती पॉलिफोनी. पॉलिफोनीचा उद्भव डियाफोनींतून होणें क्रमानें आलेंच.

वर सांगितलेल्या डियाफोनीचें संपूर्ण नांव स्ट्रिक्ट् सिंपल् ऑर्गानुम्. त्यांत जो प्रमुख मेलडी-कारांचा समूह त्याचें गीत तें व्हॉक्स् प्रिन्सिपालिस्, मुख्य आवाज. दुसरा तो व्हॉक्स् ऑर्गाना-लिस्. याचा पुढचा प्रकार असा कीं या दोन आवाजांपैकीं एकाचें अथवा दोघांचेंहि तारत्व (टीपेची पट्टी) किंवा मंद्रत्व (खर्जपट्टी) करून किंवा तारत्व व मंद्रत्व दोन्हीहि करून, अधिक आवाज घटक म्हणून घ्यावयाचे. हें कॉंपोझिट् ऑर्गानुम्. तेंहि 'पॅरलल्,' समांतरच जाणार. पुढें असा प्रकार आला कीं प्रथम दोन्ही (अथवा ते अनेक) घटक एकाच पट्टींत सुरू होत, मग व्हॉक्स प्रिन्सिपालिस्ची पट्टी वरवर चढे आणि कोमल मध्यमापर्यंत जाई, पुढें पॅरलल् ऑर्गानुम् होई आणि अखेरीला व्हॉक्स् प्रिन्सिपालिस्ची पट्टी उतरत शेवटीं दोन्ही आवाज एका पट्टीवर येत. यामध्यें सुरुवातीला व अखेरीला पॅरलॅलिटी-समांतरपणा-नसे म्हणून येथें 'फ्री' ऑर्गा-नुम्ची सुरुवात झाली. पुढें फ्री ऑर्गानुम् वाढला. त्यामध्यें जे वेगवेगळे घटक त्यांची 'चाल' वेगवेगळी असेः जणूं ते वेगवेगळींच गीतें गात आहेत! तरीहि त्या नाना घटकांत रिद्म् एकच ठेवली जाई. त्यानंतरचा प्रगतिचा टप्पा म्हणजे रिद्म्‌मध्येंहि फरक करण्यांत आला! याचा सोपा प्रकार म्हणजे ऑर्गानुम् पूरुम्. त्यांत एक घटक एकेक स्वरनाद दीर्घ असा (टेनॉर्) घेई आणि त्यावेळीं दुसरा घटक आपल्या पट्टींत, आपल्या 'चालींत,' द्रुत स्वरालंकार (मेलिज्मा) घेई.

धार्मिक नव्हे अशा संगीतांत काण्टुस् गेमेलुस् हाहि प्रकार आला. तो वरीलप्रमाणेंच, परंतु त्यांतील घटक म॒-सा॒-म॒-सा-म-सा'- म' वगैरे प्रकारच्या पट्ट्यांत नसून, सा, कोमल अथवा तीव्र ग, आणि त्यांचे खर्जतार प्रकार, या पट्ट्यांत असत. ग हा तिसऱ्या क्रमांकाचा स्वर म्हणून याला सिंगिंग् इन् थर्ड्स् असेंहि ओळखतात.

अशी पॉलिफोनी सुरू झाली. ती समजणें महत्त्वाचें आहे. म्हणून विस्तार केला. कारण पॉलिफोनी ही आपल्या अंगवळणीं पडणें फार कठिण जातें असा प्रत्यक्ष अनुभव आहे. याचें एक कारण कीं, आपल्या मोनॉडी-मोनोफोनींचे संस्कार असे कीं आपण 'चाल शोधूं' पहातों आणि पॉलिफोनीमध्यें चाल शोधूं गेलें कीं संपलेंचः एकेक चाल मिळेल पण मग पॉलिफोनीचा अनुभव नष्ट होईल. एकाच वेळीं अनेक वेगवेगळे नाद कानांनीं ऐकणें व त्यांच्या मिश्रध्वनिचाच फक्त अनुभव घेणें, त्यांतच रंजकता कशी तें पहाणें,हा संस्कार आपणाला अगदींच भिन्नधर्मीय आहे. २

म्हणून हा मुद्दा सर्वाधिक महत्त्वाचा आहे. तो एकदा पटला तरच पुढील मजकूर समजेल. वर लिहिलेंच आहे कीं पाश्चिमात्य संगीताचा परिचय हा येथें विषय नाहीं; अथवा त्या संगीताच्या इतिहासाचीहि रूपरेषा सांगावयाची नाहीं. विषय रिद्‌म् बद्दल आहे. पाश्चिमात्य रिद्‌मूकल्पना आपल्या लयतालकल्पनेहून अगदीं बालबोध आहे. आणि हल्लीं त्यांचे जे लोक नीट विचार करीत आहेत त्यांच्यावर त्यांचे संस्कार, त्यांची परिभाषा, त्यांचें प्रत्यक्ष श्रवण, यांचा परिणाम एवढा आहे कीं एका बाजूनें रिद्‌मूकल्पना गचाळ आहे हें तर म्हणवत नाहीं, आणि दुसऱ्या बाजूनें संगीताचा गतिविचार तर वेगळेंच कांहीं (व तेंहि नानाविध) सांगतो अशा कात्रींत ते सांपडले आहेत, चांचपडत आहेत; हें प्रस्तुत लेखकाचें निःसंदिग्ध मत या अनुबंधांत स्पष्ट करावयाचें आहे. तें स्पष्ट व्हावयाचें तर आपल्याकडे पाश्चिमात्य संगीताबद्दलच्या माहितीचा केवळ अभाव नव्हे, तर चुकीच्या व अपुऱ्या तथाकथित माहितीची रेलचेल जी आहे तिचा निरास करणें अवश्य आहे. त्यासाठीं पॉलिफोनीची कांहीं कल्पना प्रथम हवी, म्हणून येथपर्यंत आपण वळणां-वळणांनीं व दीर्घपणें आलों. इतिहासाला थोडका स्पर्श केला तो 'परिचिताकडून अपरिचिताकडे जाणें बरें' या धोरणानें.

पॉलिफोनीचे कांहीं प्राथमिक व अगदीं सोपे प्रकार पुढें टीकाटिप्पणीमध्यें आपल्या 'सारेगम' पद्धतिनें दिले आहेत त्यांवरून वरील विधानें व दृष्टि यांची भूमिका स्पष्ट होईल.[२५]

अशी ही पॉलिफोनी लोकप्रिय झाली, वाढली, तिच्यांत नाना तऱ्हा आल्या. तिच्याच जोडीला हार्मनीहि आली; हार्मनी व पॉलिफोनी मिळून नाना प्रकार आले. मध्येंमध्यें असा काळ आला कीं पॉलीफोनी मागें पडली म्हणतात. पण ती मागें पडली नसून, रचनाकारांनीं हार्मनी वगैरेवर अधिक भर दिला. आणि पुन्हां जेव्हा पॉलिफोनी प्रतिष्ठित झाली तेव्हां ती हार्मनीच्या खांद्यावर बसून नवेंच रूप घेऊन आली. पण तो विस्तार येथें नको.

आतां हार्मनीकडे पाहूं. हार्मनीची मूलभूत कल्पना आपणांस कळणें सोपें आहे. हार्मनीचें सारांशरूपानें स्थूलस्वरूप एवढेंच कीं एकेका स्वरनादाच्या जोडीलाच इतर स्वरनाद ठेवावयाचे आणि एक संकीर्ण नादपरिणाम साधावयाचा. परंतु ही पॉलिफोनी नव्हे, कारण ते जे जोडीजोडीचे इतर नाद त्यानीं त्यांची प्रत्येकीं एकेक वेगवेगळी मेलडी झालीच पाहिजे असें नव्हे. पॉलिफोनीमध्यें जसे 'पार्ट्' तसे हार्मनीमध्येंहि 'पार्ट्' असतील. परंतु पॉलिफोनीचा एकेक पार्ट् म्हणजे एकेक स्वतंत्र मेलडी, तर हार्मनीच्या एकेका पार्ट्मध्यें प्रत्येक नाद हाच मिश्र-नाद आणि सारे पार्ट् मिळून एक संमिश्र नादक्रम. या संमिश्र नादक्रमांत मेलडी असते; एकेका पार्ट्मध्येंहि मेलडी असेल-नसेल; परंतु त्या एकेका पार्ट्चें वैशिष्ट्य हें कीं तो मोनोफोनिक्–होमोफोनिक् नसून मिश्रनादक्रमच आहे–मग तो क्रम तुटकहि असेल. जसें पियानोवर एक पार्ट्–त्यांत सुटे एकेरी स्वर नसून एकेक स्वर हाच अनेक स्वरांचा मिश्रनाद; त्याच्याच संगतिनें वाज-णारा वायोलिन्–वियोल्-चेलो या त्रिकूटाचा मिळून संमिश्रनाद, असे चार पार्ट् मिळून हार्मनी, व प्रत्येक तंतुवाद्यांतहि कदाचित् हार्मनी. (उदाहरणार्थ वायोलिन्वर डबल् स्टॉपिंग् नामक प्रचार आहे त्यांत एकदम दोन तारांवरचे दोन स्वर घ्यावयाचे).

हार्मनी चालू असतां मध्यें एकादा एकेरी (मोनो) स्वर येईल, नाहीं असें नाहीं; परंतु तो अपवाद; जसा मेलडीमधील एकादा 'विराम'. हार्मनींत नियम हा कीं एकेरी स्वरनादाऐवजीं मिश्रनादच व्हावयाचा. हा एकेक मिश्रनाद जो होतो तो 'कॉर्ड्' नामक स्वरसमुच्चयांमुळें होतो. त्यांत दोनच घटक स्वर असले तर तें डायाड्, तीन असल्यास ट्रायाड् (ट्रियाड्). ट्रायाड्नें कॉर्ड् बनते, परंतु कॉर्ड् ही अधिक व्यापक घटना आहे.

ट्रायाड्मध्यें जे तीन स्वरघटक घ्यावयाचे ते एकमेकांशीं कांहीं सुसंबंधित प्रमाणाचे असावे असा पूर्वी दंडक असे व अजूनहि बहुधा मानला जातो. आपल्या सारेगमच्या भाषेंत म्हणतां येईल कीं सा–तीव्र ग –प अथवा सा–कोमल ग–प हे तीन स्वर, एका वेळीं उमटले तरी, एकमेकांशीं सुसंबद्ध असतात. (खरें पहातां हें आधारपट्टीपासून तिसरी पट्टी व पांचवी, आणि आधारपट्टीवरून अडीच पट्टी व पांचवी, असें म्हणावयास हवें. आधारपट्टी पहिली मानावयाची.) सा–तीव्र ग, म्हणजे तीन पट्ट्या अंतराचे दोन नाद, याला मेजर् थर्ड् म्हणतात आणि सा–कोमल ग, म्हणजे अडीच पट्ट्या अंतराचे दोन नाद, याला मायुनर् थर्ड् म्हणतात; सा–प, म्हणजे पांच पट्ट्या अंतराचे दोन नाद, याला फिफ्थ् म्हणतात. हीं तीन नांवें आपण M_3, m_3. व V अशीं लिहूं. स्पष्टच आहे कीं कोमल ग –प हें अंतर M_3 आहे आणि तीव्र ग– प हें अंतर m_3 आहे. म्हणजे V हें अंतर M_3+m_3 आणि m_3+M_3 अशा दोन तऱ्हांनीं सिद्ध होतें. आतां आपल्या सारेगमच्या भाषेंत, रागाधाना हें तीव्र व रगधन हें कोमल असें लिहिल्यास, पुढील आराखडा तयार होतोः–

मेजर् ट्रायाड् सा M_3 गा m_3 प — 'गा'वरून पुढें जातां—
मायुनर् ट्रायाड् गा m_3 प M_3 ना. — 'प' वरून पुढें जातां—
मेजर् ट्रायाड् प M_3 ना m_3 रा′ (वरच्या सप्तकांत). त्यापुढें–
मायुनर् ट्रायाड् ना m_3 रा 'M_3 मा′.
मेजर् ट्रायाड् रा′ 'M_3 मा′ m_3 धा′. इत्यादि.

मायुनर् ट्रायाड्पासून सुरू करून

सा m_3 ग M_3 प, — मायुनर्.
ग M_3 प m_3 न, — मेजर्.
प m_3 न M_3 रा′ — मायुनर (वरच्या सप्तकांत रा.)
न M_3 रा′ m_3 म′ — इत्यादि.

अशा प्रकारें मेजर्–मायुनर्ची अदलाबदल करता येते. हीं ट्रायाड्स् कोणत्याहि पट्टीपासून सुरू करतां येतील. उदाहरणार्थ कोमल रे(र) वरून,

मेजर् र M_3 म m_3 ध, — मायुनर् र m_3 गा M_3 ध.
मायुनर्. म m_3 ध M_3 सा′ — मेजर् गा M_3 ध m_3 ना.

इत्यादि. कोणतीहि पट्टी आधार म्हणून घेतां येते हें अत्यंत महत्वाचें आहे व त्याचीच कल्पना आपणांला ग्रहण होणें कठिण पडतें.

या झाल्या मेजर्–मायनर् कॉर्ड्स्, त्या प्रत्येकीं तीन स्वरांच्या म्हणून त्या ट्रायाड्स् एवढेंच. आतां चार स्वरांची कॉर्ड् पहा :

सा M_3 गा m_3 प M_3 ना. याला सेव्हन्थ् कॉर्ड् म्हणतात कारण ना हें सा पासून सातवें स्वरस्थान आहे.

अथवा हेंच मायनर् करून :

सा m_3 ग M_3 प m_3 न. (मायनर्) सेव्हन्थ् कॉर्ड्.

पांच स्वरांची कॉर्ड् :

मेजर्. सा M_3 गा m_3 प M_3 ना m_3 रा.′

मायनर्. सा m_3 ग M_3 प m_3 न M_3 रा′

याला नाइन्थ् कॉर्ड् म्हणतात, कारण रा′ हा सा पासून नववा स्वर आहे.

सहा स्वरांची कॉर्ड् :

मेजर्. सा M_3 गा m_3 प M_3 ना m_3 रा′ M_3 मा′

मायनर् सा m_3 ग M_3 प m_3 न M_3 रा′ m_3 म′

ही एलेव्हन्थ् कॉर्ड्, कारण वरच्या सप्तकांतील मध्यम (कोमल अथवा तीव्र) हा सा पासून अकरावा आहे.

यांत 'सा' म्हणजे कोणतीहि पट्टी.

इत्यादि.

केवळ एकेक ट्रायाड् एकामागून एक स्वर असें क्रमयुक्त वाजवीत गेलें तर भारतीयांनां तें आकळेल व रंजकहि वाटेल. परंतु वाद्यें अनेक एकसाथच, प्रत्येक वाद्याचा स्वरनाद इतरांशीं 'कॉर्ड्' नें संबंधित म्हणून एका वेळीं अनेक वाद्यांवर मिळून एक कॉर्ड्, इतकेंच नव्हे तर त्या प्रत्येक वाद्यांतहि त्याचा स्वतःचा असा एकच नाद नसून 'कॉर्ड्' नांवाचा मिश्रनादच बहुधा वाजावयाचा, असा प्रकार असतो; त्यामुळें हा सर्व ध्वनिकल्लोळ आहे असें वाटतें व तें खरेंच आहे. पाश्चिमात्य लोक तो कल्लोळरूपानेंच ऐकतात व त्यांनां तो रंजक वाटतो कारण ते 'केवळ' श्रवण करतात. आपण त्यांतील एकेक सुटा स्वर ऐकूं पहातों म्हणजे मेंदूनें ऐकण्याचा प्रयत्न करतों. ती संवय सुटल्याविना पाश्चिमात्य हार्मनी रुचणें कठिण !

कॉर्ड्च्या रचनेंत आणखी एक मुद्दा आहे. वर सा–गा–प हें एक मेजर् ट्रायाड् दाखवलें. (M_3, m_3) हे तीन परस्परसंबद्ध नाद एकाच वेळीं आहेत म्हणून ते गापसा, पसागा, सागाप गासाप, सापगा असे कांहींहि म्हणतां येतील, कारण त्यांत 'क्रम' नाहींच. 'सापगा' हें रूप 'क्रमानें' घेतलें तर हें (V–M_3) असें होतें कारण 'साप' हें स्वरांतर 'फिफ्थ्' (V) आहे व पगा यांत क्रम उलटा झाला आहे. त्याचप्रमाणें पसागा हें रूप क्रमवारीनें (–IV+M_3) आहे कारण पसा हा क्रम उलट आहे व अंतर 'फोर्थ्' आहे. त्याच धोरणानें विचार केल्यास दिसतें कीं जें मेजर् तेंच मायनर्हि समजतां येईल. अर्थात् (उदाहरणार्थ)सागाप यांत सा, प, गा हे नाद प्रत्येकीं कोणत्याहि सप्तकांतील असूं शकतील. जो नाद सर्वांत नीच त्याच्या अनुसारें मोजमाप होतें.

जसें सागाप हें 'पहिल्या' क्रमांकाच्या पट्टीवर आधारित, मसाधा हें चौथ्या पट्टीवर आधारित, पराना हें पांचव्या, इत्यादि. (म सा धा = म धा + धासा = M_3m_3, पराना = पना + राना = M_3m_3 अशीं ही ट्रायाड्स् आहेत ! कारण यांत क्रम नाहींच, आपल्या पद्धतिप्रमाणें ओळीनें म सा ध असें म्हणावयाचें नाहीं ! एकदमच तीन नाद आहेत, तेव्हां त्यांत 'आधींचा' असा कोणीच नाहीं.)*

M_3, m_3, IV, V, हीं स्वरांतरें सुसंबद्ध मानतात. साध, साधा हेंच उलट क्रमानें धसा, धासा, म्हणजे त्यांतील स्वरांतरें M_3,m_3 आहेत म्हणून साधा (मायनर् सिक्स्थ), साध (मेजर् सिक्स्थ्) हींहि सुसंबद्ध अंतरेंच. परंतु सार (मेजर् सेकण्ड्), सारा (मायनर् सेकण्ड्), सान (म्हणजेच नसा, मायनर् सेव्हन्थ्), साना (= नासा, मेजर् सेव्हन्थ्) हीं मात्र सुसंबद्ध नव्हेत असें म्हणतात. येथें सामान्यतः खालील परिभाषा वापरली जाते. पहिली (आधार)पट्टी = टोनिक्. आठवा स्वर ऑक्टेव्ह्. पांचवा स्वर=डॉमिनंट्. चौथा स्वर=सब्डॉमिनंट्. तिसरा स्वर=मीडियंट्. सहावा स्वर=सब्मीडियंट्. दुसरा स्वर=सुपर्टोनिक्. सातवा=लीडिंग् टोन्.×

म्हणजे कोणत्याहि आधारपट्टीच्या मागलेपुढले, लीडिंग् टोन् व सुपर्टोनिक् हे, नाद तिच्याशीं सुसंबद्ध नसतात, म्हणजे 'डिस्सोनंट्' असतात. इतर ते कमीअधिक मानानें 'कॉन्सोनण्ट्' म्हणजे आधारपट्टीशीं सुसंबद्ध. अर्थात् ज्या कॉर्ड्मध्यें कोठेंहि एका पट्टीच्या फरकाचे दोन किंवा अधिक नाद येतील ती कॉर्ड् डिस्सोनण्ट्.

सागाप हें ट्रायाड् कॉन्सोनंट्. गपना हेंहि कॉन्सोनंट्. पण त्यांच्यामुळें बनलेली सागापना ही सेव्हन्थ् कॉर्ड डिस्सोनंट्. साप हें डायाड् कॉन्सोनंट्, सागा हें कॉन्सोनण्ट्, साम हें फार कॉन्सोनंट्, राम हें कॉन्सोनंट्, पण म्हणून सारागाम हेंहि कॉन्सोनंट् नव्हे ! तें फारच डिस्सोनण्ट् आहे. (सारागाम अशी कॉर्ड् घेत नाहींत, पण रागासा'म' = सा' गा, राम' ही कॉर्ड् आढळते.)

हें फार लक्षांत घेण्यासारखें आहे. कॉन्सोनंट् व डिस्सोनंट् यांचीं भाषांतरें आपणाकडे संवादी व विवादी अशीं केलीं जातात; आपलें अनुवादी हें "कमी कॉन्सोनंट् पण डिस्सोनंट् नव्हे" असें मानतात. परंतु हार्मनीला असें भाषान्तर परवडणार नाहीं ! 'सारामप' हा सावकाश मींडयुक्त आलाप आपल्या दुर्गारागाचा प्राणच आहे व तो मधुर आहे, पण हेच नाद एकत्र वाजल्यास ते फार डिस्सोनंट् होतात, कारण सारा हें अंतर व मप हें अंतर, दोन्ही 'सा' व 'म' च्या सापेक्ष अशीं सुपरटोनिक् आहेत. तात्पर्य, आपली संवादी–विवादीची कल्पनाच हार्मनीच्या बाबतींत दूर ठेवली पाहिजे !! [२४]

---

* ट्रायाड्चे तीन स्वरनाद एकत्र न घेतां एकामागून एक घेतले तर तें 'ब्रोकन् ट्रायाड्'. तद्वत्च 'ब्रोकन् कॉर्ड्'. आपणांला या ब्रोकन्–प्रकाराचीच संवय असते. ती सोडल्याशिवाय पाश्चिमात्य संगीताचें आकलन होणार नाहीं.

× IV+V=VIII, ऑक्टेव्ह्. ऑक्टेव्हवर मूळच्याच क्रमांकाची पट्टी येते, म्हणून IV+V=शून्य म्हटलें तर IV= − V, V= − IV. त्याचप्रमाणें $M_3+m_3+IV=M_5+m_3-V$; $M_5=-(VIII-m_5)$, $m_5=-(VIII-M_5)$. हार्मनींत +, − ला अर्थ उरत नाहीं.

सुमारें बाराव्या क्रिस्तीशतकाआधीं डिस्सोनंट् कॉर्ड् ही वर्ज्य असे. हळूंहळूं तिचा प्रवेश होऊन उपयोग वाढला, आणि एकोणिसाव्या शतकापासून डिस्सोनंट् कॉर्ड्कडे फारच लक्ष पुरवलें गेलें. सेव्हन्थ् कॉर्ड्, नाइन्थ् कॉर्ड्, एलेव्हन्थ् कॉर्ड् वगैरे गेल्या दोन शतकांत अतिशय वापरांत आले आहेत.

डिस्सोनंट् कॉर्ड् रंजक कां होऊं लागली याच्या उत्तरासाठीं हें लक्षांत घेतलें पाहिजे कीं एकट्या एका कॉर्ड्ला संगीत म्हणत नाहींत; कॉर्ड् मागून कॉर्ड् असा क्रम असतो. म्हणजे कॉर्ड्ला जशी रचना (कन्स्ट्रक्शन्) असते तसा घटकक्रम हाहि एक धर्म असतो. कॉर्ड्–क्रम म्हणजे कॉर्ड्–प्रोग्रेशन्.

कॉर्ड् प्रोग्रेशन् मध्यें हें व्यक्त होतें कीं एकेक कॉर्ड् कोणत्या प्रकारची म्हणजे कोणकोणत्या नीचतम पट्टीवर आधारित आहे आणि असा हा कॉर्ड्चा क्रम एकूण कसा 'चालला' आहे. उदाहरणार्थ सागाप, गापाना, पानारा' अशीं ट्रायाड्स् जर एकापुढें एक येणार असतील तर "समान घटनेचीं ट्रायाड्स् ओळीनें १,३,५ अशा पट्ट्यांवर आहेत" हें प्रोग्रेशन्; मुसाप सागापना, धासागा...या कॉर्ड्स्चें प्रोग्रेशन् ४,१,६...असें असून शिवाय त्या कॉर्ड्स् वेगवेगळ्या रचनांच्या आहेत हें विशेष होय. अर्थात् कॉर्ड्–रचना आणि कॉर्ड् प्रोग्रेशन् हा स्वतःच एक मोठा अफाट अभ्यासविषय होतो. पण हें लक्षांत येईलच कीं प्रोग्रेशन्मध्यें रचना (कन्स्ट्रक्शन्) आणि स्वरांची ऱ्हस्वदीर्घता, त्याचप्रमाणें विस्तार, रजिस्टर्, डिरेक्शन् यांचाहि विचार करावा लागतो. मेलडीला जीं लक्षणें तीं कॉर्ड्क्रमालाहि वेगळ्या अर्थानें कां होईना पण लागू करतां येतात.

पण यांत रिद्म् झाली असें नाहीं. रिद्म् ही केवळ आघातांवरूनच ठरवली जाते हें पुन्हां लिहिलें पाहिजे. यामध्यें एक विचारविसंगति उत्पन्न होते ती पुढें सांगावयाची आहे, आणि म्हणूनच तर हा विस्तार मांडला आहे.

हार्मनी ही साधी (सिंपल्) किंवा गुंतागुंतीची (कॉंप्लेक्स्) असूं शकते. कमी स्वरांच्या कॉर्ड्स् साध्या सोप्या क्रमानें होत गेल्या कीं हार्मनी साधी, त्याउलट ती गुंतागुंतीची. पुन्हां कॉर्ड्स् मुख्यत्वें कॉन्सोनण्ट् कीं डिस्सोनंट् यावरूनहि हार्मनीचे दोन अधिक भेद होतात. शिवाय एकाद्या संपूर्ण रचनेंत साधी हार्मनी, नंतर गुंतागुंतीची, इत्यादि क्रमवैविध्य असूं शकतें.[२५]

आतां एक नवा मुद्दा सांगावयाचा तो असा. वर स्पष्टच झालें कीं जर पॉलिफोनी हार्मनी इत्यादिकांत हरघडी पट्टी वेगवेगळी असते, तर आपली "अमुक एक स्वरनाद म्हणजे सा" ही भाषाच पाश्चिमात्य संगीतांत गैरलागू ठरते, इतकेंच नव्हे तर सोल्–फाचीहि परिभाषा फारशी कामीं येत नाहीं. खालपासून वरपर्यंत ओळीनें चढत्याचढत्या, निश्चित ठरवलेल्या, कंपद्रुतिच्या 'पट्ट्या' नेमलेल्या आहेत, त्या पट्ट्यांनां ABCD इत्यादि नांवें आहेत, आणि त्या नांवांनींच व्यवहार होतो. BC व EF हीं अर्धान्तरें, इतर तीं पूर्णांतरें. या ठरलेल्या 'जागा' अर्धांतरांनीं वर किंवा खालीं चढूं उतरूं शकतात म्हणजे शार्प् वा फ्लॅट् होऊं शकतात. काळी एक पट्टी=सी शार्प् किंवा डी फ्लॅट् इत्यादि. अर्थात् बी शार्प्=सी, सी फ्लॅट्=बी; ई शार्प्=एफ्, एफ् फ्लॅट्=ई. कोणतीहि पट्टी शार्प् किंवा फ्लॅट् होऊं शकते, हें आपल्या

भार्षेत सांगतां येणार नाहीं; सा-प हेहि कोमलतीव्र होऊं शकतात असें म्हणावें लागेल. C=पांढरी एक पट्टी. ABCD हीं नांवें पांढऱ्या पट्ट्यांचीं आहेत, व पांढऱ्या पट्ट्यांनीं होणारें सप्तक तें डियाटोनिक्; कारण त्यांत BC,EF हीं अर्धांतरें व इतर पूर्णांतरें असे दोन स्वरभेद आहेत. पहिलीं दोन अंतरें पूर्ण असल्यास होणारें सप्तक तें मेजर् स्केल्, पहिलें अंतर पूर्ण व दुसरें अर्धें असल्यास तें मायनर् स्केल्. अर्थात् Cमेजर्, Dमायनर्, असे प्रकार होऊं शकतात. अनेक शार्प् फ्लॅट् पट्ट्या आल्यास तें क्रोमॅटिक् स्केल्. तेव्हां हार्मनीचे डियाटोनिक् व क्रोमॅटिक् असेहि दोन भेद होतात. आणि त्यांचे मेजर् मायनर् हे प्रकारभेदहि.

मग प्रश्न असा येतो कीं; आपण ज्याला सा किंवा आधारस्वर म्हणतों, तशी कांहीं वस्तु पाश्चिमात्य संगीतांत आहे कीं नाहीं ? पांढरी एक पट्टी आधार करून भैरवीचें सप्तक वाजवलें तर त्यांत एक, चार व पांच या पट्ट्या फक्त पांढऱ्या व इतर काळ्या, म्हणून तें क्रोमॅटिक् होईल. पण काळी एक पट्टी आधार केल्यास त्याच (क्रोमॅटिक्) पट्ट्यांच्या क्रमाला कल्याण सप्तक म्हणावें लागेल. उलट, पांढरी तीन पट्टी आधार करून जर भैरवी सप्तक वाजवावयाचें तर त्यांत सर्व पट्ट्या पांढऱ्याच म्हणून तें डियाटोनिक् होईल. तर समजा वेगवेगळ्या वाद्यांवर वेगवेगळ्या पट्ट्या आधारस्वर म्हणून घेऊन प्रत्येकानें तेंच तेंच गीत वाजवलें तर त्या गीताचें 'सारेगम' कोणतें म्हणावें ? अथवा तसे वेगवेगळे आधारस्वर असूनहि सर्वांनीं पट्ट्या त्याच त्याच अंतरांच्या ठेवल्या (म्हणजे 'सप्तकें'-स्केल्-समान अंतरांचींच ठेवलीं, म्हणजे सर्वांचा थाट एकच ठेवला) तर आपण म्हणूं कीं प्रत्येकाचें 'सारेगम' तेंच तेंच आहे; परंतु नाददृष्टिनें एकाच्या सापेक्ष दुसऱ्याचें गीत हें वेगळेंच होणार !–"आपला सा म्हणजे त्यांचा C" हें तर चूकच; परंतु "आपला सा म्हणजे त्यांचा आधारस्वर" हेंहि खरें नव्हे ! (आधारस्वराला टोनिक् म्हणतात हें सांगितलेंच.) पॉलिफोनी-हार्मनीमध्यें अशी भाषाच लागू होत नाहीं.

तर हें संगीत टोनिक्शिवाय वाटेल तसें खालींवर भटकत जातें कीं काय ?–तसें अजीबात नाहीं. कारण मेलडीचा प्रश्न सोडाच, पण हार्मनीमध्येंहि 'प्रोग्रेशन्' असतेंच; कांहीं चलन असतें. अशा चलनामध्यें कांहीं गुणधर्मभाव असा असतो कीं अमुक एका पट्टीभोंवतीं तें चलन होत आहे, ती पट्टी जणूं एक स्थिरस्थान आहे, एक केंद्र आहे. हा जो केंद्रगुणधर्मभाव त्याला टोनॅलिटी म्हणतात. ही कल्पना आपणाला नवीच भासते. कारण आपण आपला 'सा' आधीं ठरवतों. परंतु नीट विचार केल्यास दिसेल कीं आपणांकडेहि टोनॅलिटी अतिशय स्पष्टरूप अशी आहे. 'सा' कोणता हें ज्याला माहीत नाहीं, जो गीताचा मधलाच भाग एकदम ऐकूं लागला, अशा मनुष्यालाहि भासतें कीं गीतांतील स्वरवाक्यें एकेका प्रमुख स्वराभोंवतीं गुंफलेलीं आहेत;[२६] मग तो स्वर सा असो कीं दुसरा कोणी. पण आपलें संगीत हें मोनोफोनिक् आहे. पाश्चिमात्य संगीतांतहि केवळ मेलडीचीं गीतें आहेतच व तीं मोनोफोनिक्–होमोफोनिक्हि आहेत; उदाहरणार्थ घरगुती अंगाईगीतें वगैरे. तथापि पॉलिफोनी व हार्मनी यांतहि हा केंद्रभाव प्रतीत होतो हें विशेष. त्याला की–फीलिंग् म्हणतात.[२७] कधीं हें की–फीलिंग् वेगवेगळ्या स्वरनादांवर सरकतें; कधीं एकाहून अधिक 'की' भासमान् होतात. (हा 'मॉड्युलेशन्'चा एक परिणाम). म्हणजे टोनॅलिटीहि अनेक प्रकारची असूं शकते. एकाच वेळीं अनेक टोनिक् आहेतसें भासणें ही

पॉलिटोनॅलिटी. टोनिक् झराझर पालटत जाते ती मल्टिटोनॅलिटी. आ–टोनॅलिटीहि या शतकांत आली आहे, तिच्यांत की–फीलिंग् उद्भवूंच नये असा प्रयत्न असतो. पॉलिटोनॅलिटी व मल्टि-टोनॅलिटी हीहि आलटूनपालटून वापरली जाते. अर्थात् टोनॅलिटीच्या प्रकारावरून व क्रमगति-वरून संगीताचा 'भाव' हि ठरतो.

'सोनॉरिटी' हाहि एक गुणधर्म पाश्चिमात्यांकडे अधिक स्पष्टपणें प्रतीत होतो. आपण आवाजाचे केवळ भरदार, पातळ, बारीक वगैरे भेदभाव स्थूलतः मानतों. परंतु त्यांच्याकडे (तालवाद्यें सोडून) इतर वाद्यांमध्यें इतकी विविधता विपुलता आहे आणि–संगीताच्या प्रकार, संदर्भ इत्यादिकांनुसार–एकाच वेळीं इतके नाद उमटत असतात कीं हे ध्वनिभेद त्यांच्याकडे फार विविध, विपुल व स्पष्ट आहेत.[२८] सोनॉरिटी ही रिच् अथवा थिक् आणि पुअर् अथवा थिन्, अशीं दोन टोंकें मानतात. रिच्–पुअर् हें अनेक कारणलक्षणांवरून ठरतें. एकूण पार्ट् किती हें पहिलें कारण; आठ पार्ट् (पियानो–व्हायोलिन्–चेलो–डबलबेज्–फ्लूट्–पिकोलो–क्लारिनेट्–ओबो इत्यादिकांच्या प्रत्येकीं स्वतंत्र 'चाली') मिळून होणारें गीत हें केवळ दोनच पार्ट् (पियानो-व्हायोलिन्) वाल्याहून रिच् असणारच. रजिस्टर् हें दुसरें कारण. उंच रजिस्टर्-मधील संगीत हें नीच रजिस्टर्मधील संगीताइतकें भरदार म्हणजे रिच् असूं शकत नाहीं. तिसरें कारण म्हणजे वाद्याचा नादजातिधर्म. फ्रेंच हॉर्न्, टूबा, ट्रॉम्बोन् , सॅक्साफोन्, ट्रंपेट् यांची होणारी सोनॉरिटी रिच्. फ्लूट्, रेकॉर्डर्, क्लारिनेट् , ओबो, पिकोलो यांची तुलनेनें पुअर्. अर्थात् एका गीतांत सोनॉरिटीचें प्रमाण बदलतांहि येतें.

टेक्सचर् (टेसिट्रा) हाहि एक पाश्चिमात्य संगीतांतील स्पष्ट असा धर्म आहे. टेक्सचर् म्हणजे पोत. कापडाचे ताणेबाणे म्हणजे उभे–आडवे धागे कसे मऊ-भरड, जाड-बारीक आहेत, ते कसे विणले-गुंफलेले आहेत, वीण घट्टदाट आहे कीं विरळ आहे, यावरून कापडाचा पोत ठरतो. तेथूनच हा शब्द पाश्चिमात्यांनीं घेतला याला पुरावा आहे. हा शब्द आल्यावर त्यांच्याकडे हॉरिझॉंट्ल्-व्हर्टिकल् म्हणजे आडवें–उभें संगीत हीहि भाषा आली. ती दृष्टिगम्य भाषा त्यांच्या लिपिपद्धतिमुळें आली. स्वरनादांचा कालक्रम जो असतो तो डावीकडून उजवीकडे लिहा-वयाचा हें आपणांकडेहि आहे. एकाच क्षणीं अनेक स्वरनाद उमटतात हें दाखविण्याला केवळ एक आडवी ओळ पुरत नाहीं, एकेका कालखंडाला एकेक असे उभे रकाने करावे लागतात; हेंहि आपणांस अज्ञात नाहीं. गीताचीं अक्षरें आपण एका आडव्या ओळींत लिहितों, त्या त्या अक्षरांचा उच्चार कोणकोणत्या स्वरोच्चतेचा हें दर्शविण्यासाठीं आपण सारेगम इत्यादि सांकेतिक चिन्हें एकेका अक्षराखालीं लिहितों :

ज	न	ग	ण	म	न	अ	धि	ना	ऽ	य	क	ज	य	हे	ऽ
सा	रे	ग	ग	ग	ग	ग	ग	ग	ऽ	ग	ग	रे	ग	म	ऽ
धा	धीं	धीं	धा	धा	धीं	धीं	धा	ता	तिं	ति	ता	धा	धिं	धिं	धा

याचा अर्थ असा कीं ज्या क्षणीं ज हा मुखोच्चार त्याच क्षणीं स्वरवाद्यावर सा हा नाद आणि त्याच क्षणीं तबल्यावर धा हा बोल. त्यानंतर पुढचा क्षण, त्याला उजवीकडचा पुढला रकाना.

पण आपणांकडे एवढेंच पुरतें. पाश्चिमात्यांनां अशा उभ्या-आडव्या लिपिशिवाय गत्यंतरच नाहीं, हें आतां सांगावयास नको. हार्मनीच्या वर्णनांत ज्या कॉर्ड्स् सागप वगैरे आडव्या लिहिल्या त्या खरोखर उभ्या लिहिणेंच योग्य व अवश्य आहे. (छपाईच्या सोईसाठीं येथें त्या आडव्या खपवून घेतल्या एवढेंच.).

लक्षांत घ्यावें कीं आडवी उभी ती लिपि. संगीत आडवेंहि नसतें व उभेंहि नसतें ! तो फक्त नादक्रम असतो व त्याला डोळ्यांचीहि गरज नसते ! नानावाद्यें एकसाथ वाजणार तेव्हां लिपिकरण हें पाश्चिमात्यांच्या गरजेचें, अवश्य व अपरिहार्य झालें. पण त्याचा संगीतनामक वस्तुशीं साक्षात् संबंध नाहीं.

टेक्स्चर् हा शब्द पाश्चिमात्यांना कां सुचला हें आतां दिसेल.

संगीताचें टेक्स्चर् हें अनेक प्रकारांचें असूं शकेल व ते प्रकारहि एका गीतांत एकामागून एक असे बदलत जाऊं शकतील.

एक प्रकार म्हणजे केवळ मोनोफोनी (यांत 'उभेपणा' नाहींच); हें आपलें साथीशिवाय अथवा लिपटलेल्या साथीचें संगीत. दुसरा प्रकार केवळ होमोफोनिक्. तिसरा पॉलिफोनिक् अथवा कॉंट्रापुंटल् (कॉंट्रापुंटल् हा शब्दहि दृष्टिगम्य लिपिवरूनच आलेला आहे).* आणखी एक प्रकार असा कीं त्यांत इतकी हार्मनी भरलेली आहे कीं मेलडी जणूं सांपडतच नाहीं; या प्रकाराला नॉन्मेलडिक् म्हणतात.

आतां हे जे प्रकार त्यांमध्येंहि नानागुणलक्षणप्रमाणांनुसार भेद होतातच. सोनॉरिटी हें त्यांतील एक लक्षण, व सोनॉरिटीमध्यें पार्टची संख्या, रजिस्टर्, नादजातिधर्म, यांचा परिणाम असतो. शिवाय आणखी एक लक्षण टेक्स्चरला येतें व तें सोनॉरिटीमुळें येतें. कॉर्ड् इत्यादिकांतील नाद जवळजवळचे असतील तर टेक्स्चर् थिक् होईल. उदाहरणार्थ सागप हें ट्रायाड् म सा ध या ट्रायाड्पेक्षां थिक्.

मोनोफोनिक् संगीताचें टेक्स्चर् थिन् असणार. पण इतर प्रत्येक प्रकार थिक् किंवा थिन् असूं शकतो. पुन्हां, तें टेक्स्चर् बदलूंहि शकतें. शिवाय, सुरुवातीला होमोफोनी-मग पॉलिफोनी वगैरे प्रकारक्रमभेद होऊं शकतात व त्यांतहि टेक्स्चर्चा भेद क्रमवार होऊं शकतो. हा क्रम जलद अथवा सावकाश, नियमित अथवा नियमहीन, असाहि असूं शकतो.

आतां नादबलभेदाकडे वळूं.

एकेका नादाचें सापेक्ष बल कमीअधिक होऊं शकतें व त्यांत स्फोट, आपात, आगम, क्षय, स्तंभन, विराम आदि भेद असतात हें आपणांस माहीत आहे. हें पाश्चिमात्यांकडेहि आहे व असणारच. परंतु एका संपूर्ण गीतरचनेमधील नादबलभेद त्यांच्या अधिक जाणीवेंत असतात कारण त्यांच्याकडे जी मोनोफोनी आहे ती फारच अल्पसंख्य आहे. आपल्या मानानें त्यांचें

* पॉलिफोनिक् व कॉंट्रापुंटल्, पॉलिफोनी व काउंटर्पॉइंट्, यांत फरक आहे तो येथें दुर्लक्षिला तरी चालेल.

संगीत एकूण थिक् टेक्स्चर्चेंच आहे. अशा या साकल्यरुपाच्या नादबलभेददृष्टिचा जो विचार त्याला ते डायुनामिक्स् म्हणतात. (डुनामिकोस् या ग्रीक शब्दाचा अर्थ ताकद असा आहे.)

आपात तो स्फोर्त्सांदो (sfz). फोर्तिसीमो म्हणजे फार जोरानें(ff). मेत्सोफोर्ते(mf) म्हणजे साधारण जोरदार. फोर्ते(f) जोरदार. मेत्सोपियानो(mp) साधारण हलुवार. पियानो, (p) हलुवार. पियानीस्सिमो (pp) अगदीं कमी बलानें. बळ क्रमानें वाढत जाणें तें क्रेशेन्दो –क्रेस्केण्डो–' cres). बळ क्रमानें कमी होणें हें दिमिनूएंदो (dim). हें सापेक्ष आहे व त्यांत व्यक्तिस्वातंत्र्याला कांहीं वाव आहे.

हें आपणांस विशेष नाहीं. पण त्यांच्याकडे आणखी एक प्रकार आढळतो, तो वाद्यसंख्येमुळें उद्भवतो. त्याला व्हॉल्यूम् म्हणतात. छोट्या वाद्यसमूहापेक्षां अनेक वाद्यामुळें होणारा आवाज मोठाच असणार, मग तो आवाज व तीं वाद्यें एकजातीयच कां असेनात. एका तंबोऱ्यापेक्षां चार तंबोऱ्यांचा घोष मोठा; तसेंच हें आहे.

आणि गीत जसें पुढेंपुढें जातें तसा त्याचा व्हॉल्यूम्हि नानाप्रकारें बदलूं शकतो हें उघडच आहे.

आतां टेम्पो व मीटर् या दोन कल्पना वर्णिल्या पाहिजेत.

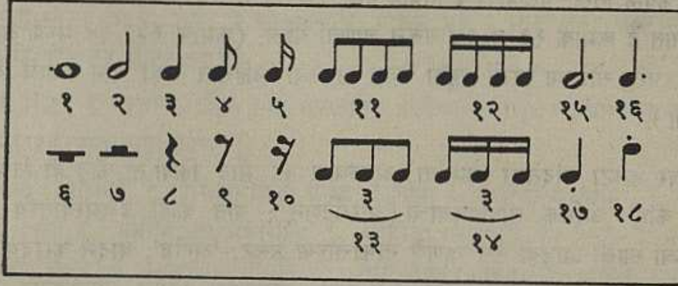
टेम्पोमुळें संगीताची गति किती जलद अथवा मंद आहे तें कळतें. म्हणजे हें आपल्या द्रुततम–अतिद्रुत–द्रुत–मध्य–विलंबित–अतिविलंबित आदि लयप्रकारांसारखें आहे. त्या वेगसंज्ञा प्रेस्तो, आलेग्रो, विवाचे, मॉदरातो, आदान्ते, आदागीयो, लेन्तो, लार्गो इत्यादि आहेत. प्रेस्तो सर्वांत जलद व लार्गो सर्वांत मंद अशी श्रेणी आहे. ही गति नादबलभेदानें प्रतीत होते असें मानतात. गति कमीअधिक अशी पालटते म्हणजे आपल्या गोपुच्छा इत्यदि यतींसमान प्रकार होतात; ते केवळ आक्सिलरान्दो व रितार्दान्दो यांनींच सांगतात. असा फरक केल्यावर पुन्हां मूळच्या गतिवर यावयाचें तर 'आ तेम्पो' म्हणतात; गीताच्या सुरुवातीचीच गति पकडावयाची असेल व सुरुवातीचाच भाग पुन्हां उमटवावयाचा असेल तर 'दा कापो' म्हणतात.

टेम्पो हा नादबलभेदानें समजला जातो, परंतु नादाच्या ऱ्हस्वदीर्घत्वांमुळेंहि गति व्यक्त होते ही 'स्वरांगकल्पना' पाश्चिमात्यांनां आहेच. अशा गतिकल्पनेमध्यें 'मीटर्' व्यक्त होतो. 'मीटर्' हा पूर्वी छंदचरणांवरून ठरे हें सांगितलें व ग्रीकांचे मुख्य चरणगणहि उल्लेखिले. ते तिस्रगण होते. परंतु पुढें १४व्या क्रिस्ती शतकानंतर मात्र चतस्र लय हा मुख्य झाला. आजची लिपि व परिभाषा ही पूर्वींहून फार वेगळी आहे, पण जुनें पाहण्यांत येथें आपणांला स्वारस्य नाहीं. पाश्चिमात्यांची आजची स्वरांगभाषा पुढीलप्रमाणें आहे:

कोणीएक कालभाग समजा आपण '२' या मानाचा कल्पूं. तो त्यांचा 'ब्रेव्ह्.' (त्यांच्या छंदलेखनपद्धतिमध्यें तो गुरु होतो व – असा लिहिला जातो.) ब्रेव्हला १ मानल्यास त्याचा अर्धभाग जो सेमिब्रेव्ह् त्याचें कालमान $\frac{1}{2}$ म्हणावें लागेल. (हा त्यांच्या छंदलेखनपद्धतिमधील लघु,‿). अर्धा सेमिब्रेव्ह् तो क्रोच्चे किंवा क्रोशे, कालमान $\frac{1}{4}$. अर्धा क्रोशे, $\frac{1}{8}$, तो क्वेव्हर्.

१/१६ चा तो सेमिक्वेव्हर् आणि १/३२ चा तो डेमिसेमिक्वेव्हर्. (कांहीं शतकांपूर्वीं अर्धा सेमिब्रेव्ह् तो मिनिम् आणि अर्धा मिनिम् तो क्रोशे असें मानीत, परंतु मिनिम्‌ची खूण ह्मणजे केवळ एक भरींव शून्य असे, आणि त्या खुणेचा ब्रेव्ह–सेमिब्रेव्ह विरामांच्या खुणांशीं घोंटाळा होई).

खालील आकृति पहा.



१ ते ५ या क्रमांकांवर ब्रेव्हपासून सेमिक्वेव्हर् पर्यंतच्या खुणा आहेत. ६ पासून १० पर्यंतच्या क्रमांकांवर ब्रेव्हकालापासून सेमिक्वेव्हर् कालपर्यंतचे स्तब्धताकाल दाखवले आहेत. डेमिसेमिक्वेव्हर् काल नाद असल्यास क्रमांक ५ ला ज्या दोन शेंड्या आहेत त्या चार दाखवायच्या, आणि जर तेवढी स्तब्धता असेल तर क्रमांक १० ला दोन फांद्या आहेत त्या चार करावयाच्या.

या खुणा सोईसंदर्भानुसार डाव्याउजव्या किंवा वरखालीं उलट्या करतां येतात. तें कसें तें क्रमांक १७ व १८ यांत दिसेल.

कोणत्याहि खुणेपुढें टिंब दिलें कीं त्या खुणेचा काल दीडपट होतो. क्रमांक १५ मध्यें दीड सेमिब्रेव्ह् व क्रमांक १६ मध्यें दीड क्रोशे दिसतो. हें तेवढ्या कालाचें अखंड रूप; दीड सेमिब्रेव्ह हा एक सेमिब्रेव्ह् + एक क्रोशे अशा दोन वेगळ्या नादांमध्यें वांटलेला नाहीं.

टिंब खुणेच्या वर किंवा खालीं दिल्यास तुटक (स्तकात्तो) वाजवावयाचें. क्रमांक १७-१८ मध्यें एक क्रोशे इतका एकूण काळ असला तरी तो स्तकात्तो आहे. म्हणजे प्रत्यक्ष नाद असा फार अल्पकालिक आहे व उरलेला कालभाग स्वस्थ रहावयाचें आहे; जणूं हें रूप=(क्रमांक ५ ची खूण + चार खुणा क्रमांक १० च्या) असें आहे. अर्थात् या 'फोर्डी'त व्यक्तिस्वातंत्र्य आहेच.

एका क्वेव्हर्‌ची शेंडी दुसरीच्या शेंडीला जोडून एक आडवी रेषा काढतात. क्रमांक ११ चा अर्थ हा कीं तो चार क्वेव्हर्‌कालिक नादांचा मिळून एक 'सपाट' तुकडा आहे. क्रमांक १२ मध्यें चार सेमिक्वेव्हर्‌कालिक नादांचा एक सपाट तुकडा दिसेल.

तिस्रलय कसा दाखवितात हें क्रमांक १३ व १४ मध्यें सांपडतें. त्यांत ३ चा आंकडा व त्याखालचा कंस महत्त्वाचा. ३ या आंकड्यानें लयभाग तिस्र हें व्यक्त होतें; कंसामुळें जणूंकाय वरची आडवी रेषा पुसली जाते. क्रमांक १३ चा अर्थ हा कीं एक क्रोशे इतका काळ तीन समकालिक नादांमध्यें वांटला गेला, प्रत्येक नाद १/३ क्रोशेकाळाचा. क्रमांक १४ मध्यें एक आडवी

रेषा कंसामुळें पुसली गेली, एक आडवी रेषा म्हणजे शेंडी उरली; याचा अर्थ, एक क्वेव्हर् इतका काळ व्यक्त झाला–तो एकूण काळ; त्याचे ३ चे तीन समान नादभाग.

अशा जोडलेल्या खुणांनीं जे नाद होणार त्यांच्या मागेंपुढें सूक्ष्मकाल विराम घेतात, त्यामुळें तेवढा 'तुकडा' अमुक असा स्पष्ट होतो.

पूर्वी केवळ तिस्र–चतस्रांवरच निर्वाह होई; हल्लीं पंचमांश, सप्तमांश हेहि आले आहेत. ते कसे लिहितात हें क्रमांक १३ व १४ वरून जाणतां येईल. (क्रमांक १३, १४ मध्यें आडव्या रेषा वर आहेत. परंतु सोईच्या परत्वें खुणा जेव्हां उलट्या लिहितात तेव्हां रेषा खालीं येतात; अर्थ तोच रहातो).

खुणेवर उलटा चांदतारा (फेर्माता) असल्यास तो नाद किंवा ती कॉर्ड् ही तिच्या लिखित काळाहून कांहीं अधिक लांबवावयाची (ऑग्मेंटेशन्). यांत कांहीं इच्छास्वातंत्र्य घेतां येतें. खुणेवर किंवा खालीं आडवा कंस म्हणजे स्टाक्काटोच्या उलट, 'अखंड', वादन करावयाचें. एकाच उच्चतेच्या नादाच्या खुणांखालीं तसा कंस(टाय्) असल्यास एकच अखंडनाद त्या एकूण काळाइतका मानावयाचा.

कंप(ट्रिल्), मुरकी(मॉर्डण्ट्), हरकत(टर्न्), घसीट(आपोज्जातूरा) असे अनेक स्वरालंकार व त्याच्या खुणा आहेत. त्यामुळें ते अलंकार कालभागासहित वर्णितां येतात. यांतहि व्यक्तिस्वातंत्र्य मिळतें.

मात्र अर्धस्वरांतरापेक्षां कमी स्वरोच्चता–नीचता नव्या खास खुणांशिवाय लिहितां येत नाहीं, आणि बारा सुरांच्या पद्धतिमध्यें त्यांची गरजहि फारशी नसते; म्हणून हें सारें संगीत बहुशः सपाट सुरांच्या स्वरालंकाराचेंच होतें. मींड, हुंकार, अशा अलंकारांना लिपिमध्यें वाव नाहीं. पण याचा अर्थ असा नव्हे कीं त्यांच्याकडे स्वरालंकारच नाहींत !

वरील खुणा केवळ कालदर्शक आहेत, स्वरोच्चतादर्शक नव्हेत. स्वरोच्चता ठरते ती स्टाफ् नामक एकावर एक ओळी आंखलेली जी एक 'शिडी', तिच्यामुळेंच व केवळ तिच्यामुळेंच. शिडीवर वरील खुणा मांडावयाच्या त्या, त्या त्या इष्ट उच्चतेच्या रेषेवर अथवा दोन रेषांच्या मधील मोकळ्या जागेवर. म्हणजे स्वरोच्चता ही (स्टाफ्वरील) उभ्या स्थानानें ठरते, दीर्घत्वें हीं उपरोक्त खुणांनीं ठरतात, व नादक्रम हा आडवा, उजवीकडे, पुढें सरकतो. म्हणून पाश्चिमात्य संगीत हें हॉरिझॉंट्लहि आहे व व्हर्टिकल्हि आहे. आपलें संगीत हें केवळ हॉरिझॉंट्ल म्हणतात ते लेखनाकडे पाहून. पण आपले स्वरनादहि प्रत्यक्ष शरीरगोचर होतात ते उच्चतारूपानें म्हणजे 'व्हर्टिकली'च !

ज्याला आपण चरण म्हणतों त्यासमान तुकडा तो 'बार्'. त्याच्या मागेंपुढें दुहेरी दंड काढतात. चरणाचे खंड ते 'मेझर्'. मेझर्च्या (मागें)पुढें एकेरी उभा दंड काढतात. अशा एका मेझर्मध्यें किती स्वरनाद आहेत, व ते प्रत्येकीं काय कालमानाचे आहेत, तें मीटर्नें ठरतें. आणि मीटर् अमुक हें दाखवणारे जे आंकडे ती 'टाइम् सिग्नेचर्'.

खंडाचें एकमान म्हणून समजा क्रोशेएवढा काळ मानला, तो वर सांगितल्याप्रमाणें १/४ मापाचा, क्वार्टर् नोट्. एका मेझर्मध्यें समजा दोन क्रोशे येतात, तर हें २/४ असें लिहावयाचें. (याचा आपल्या मात्रा–खंड–भाषेंत अर्थ हा कीं एका खंडांत पावमात्रेचे दोन नाद). २/४ ही 'टाइम् सिग्नेचर्' झाली. हा डूपल् मीटर्. ३/४ म्हणजे पावपाव कालमानाचा एक असे तीन नाद मेझरमध्यें. हा ट्रिपल् मीटर् किंवा थ्रीफोर् टाइम. ४/४ हा क्वाड्रुपल् मीटर् किंवा ही कॉमन् टाइम. ६/८ हा कांपाउंड् मीटर् आहे, त्यांत १/८ कालमानाचा एकेक असे ६ नाद एका मेझर्मध्यें येणार. ९/८, १२/८ असेहि कांपाउंड् मीटर् आहेत.

टेंपो व मीटर् हे नाचांत अधिक स्पष्ट दिसतात. हल्लींच्या विशेष लोकप्रिय नाचांचे मीटर् पाहिल्यास मीटर्कल्पना स्पष्ट होईल.

साराबान्द् : विलंबित, ३/४. इंग्लिश् जिग्ः जलद, ६/८ किंवा ९/८. मिनूए: मध्यगति, ३/४. हॉर्न्पाइप्ः मध्यगति, ३/२ किंवा ४/४. पोलोनेऽज्ः मध्यगति, ३/४. काद्रीय्ः मध्यगति, ३/८–६/८–२/४–६/८ असा बदलणारा. पोल्काः जलद, २/४. माझुर्का:मध्यगति, ३/४. तारान्तेल्ला : जलद, ६/८. व्हाल्स्ः मध्य अथवा जलद, ३/४. बोलेरोः मध्यगति, ३/४. टँगोः मध्यगति, २/४. फॉक्स्ट्रॉट्ः मध्य किंवा द्रुत, ४/४. फान्दांगोः मध्यगति, ३/४. रंबा:जलद, २/४. इत्यादि.

वाचकांनां इंग्रजी कविता कशी म्हणतात तें माहीतच आहे. ॥ ह'म्प्टीऽ। ड'म्प्टी। सॅ'ट् ऑन् अ। वॉ'ल् ॥ असा तो प्रकार असतो. प्रत्येक खंडाच्या सुरुवातीला कमीअधिक असा आघात येतो. आघात हें एक छंदलक्षणच असतें. हीच त्यांची 'परंपरा'. तीच संगीतांत. मेझर् दिसतो कशानें, तर बहुधा व मुख्यत्वें मेझर्च्या सुरुवातीला आघात देतात म्हणून ! जसें व'न्-टू-थ्री, व'न-टू-थ्री हा ट्रिपल् मीटर्; व'न्-टू-थ्री-फोर्, व'न्-टू-थ्री-फोर् हा काड्रुपल्; कॉमन् टाइम्. आघाताला बीट् म्हणतात. बार्च्या सुरुवातीचा म्हणजे अगदीं पहिला बीट् तो डाउन्बीट्; कारण वाद्यमेळाचा नेता आपलें दांडकें (बेटन्) त्यावेळीं जोरानें वरून खालीं करतो.

यावरच पश्चिमात्यांची रिद्म् कल्पना आधारलेली आहे हें लक्षांत घ्यावें ! रिद्म् म्हणजे टेंपो नव्हे; रिद्म् म्हणजे मीटर् नव्हे. रिद्म् ही एक अतिशय संकुचित कल्पना आहे व ती केवळ बीट्वर आधारलेली आहे !! मुख्या बारा नादांमुळें, पॉलिफोनी–हार्मनीच्या अंगभूत रंजकतेमुळें, रिद्म् ची मूळ कल्पनाव्याख्या झांकली जाते. पण रिद्म्चा संबंध केवळ आघातांशीं आहे हें विसरूं नये ! त्यांचीं तालवाद्येंहि केवळ आघातनादांचींच आहेत; नाना स्वरनादांचीं, पाटाक्षरांचीं, वेगवेगळया खालीभऱ्या खुल्याबंद बोलांचीं नाहींत. त्यांची रिद्म् म्हणजे आपला 'लय' नव्हे ! त्यांची रिद्म् म्हणजे आपला 'ताल'हि नव्हे; कारण सम, खाली हे प्रकार त्यांच्याकडे नाहींत. त्यांची रिद्म् म्हणजे आपला 'करतलप्रतिष्ठित ताल'हि नव्हे कारण आपल्या करतलप्रतिष्ठित तालामध्यें नाना निःशब्द क्रियाकला आहेत व सशब्द क्रियांमध्येंहि शम्या (ताल) व सन्निपात असे बलभेद आहेत. हें कधींहि विसरूं नये !!

बलवान् आघातांनीं अथवा स्पष्टप्रतीत ऱ्हस्वदीर्घत्वांनीं होणारी रिद्म् ती स्ट्रॉंग्, अन्यथा ती वुईक्. आघात वा ऱ्हस्वदीर्घत्वें (अथवा दोन्ही) जर अमुक एका सांच्याचीच पुन्हांपुन्हां येत

असतील तर ती रिद्म् रेग्युलर्, अन्यथा इर्रेग्युलर्. अशी रिद्म् सिंपल् म्हणजे साधीसोपी असेल अथवा गुंतागुंतीची म्हणजे कॉम्प्लेक्स् असू शकेल. असें रिद्म्चें वर्गीकरण करतां येतें.

सिंकोपेशन् हा आड-रिद्म्चा प्रकार आहे. त्यामध्यें मुख्यतः काय होतें कीं, अनपेक्षित ठिकाणीं आघात होतो; तो आघात ज्या नादावर तो नाद लांबवून दुसऱ्या आघातावर नेला जातो. खालील उदाहरणांत छपाईच्या सोईसाठीं सेमिब्रेव्ह्, क्रोशे इत्यादि खुणा न वापरतां १,½ अशा केवळ कालभागदर्शक अंकांवर भागवलें आहे. पहिलीं तीन उदाहरणें फोर्फोर् टाइम्चीं आहेत, चौथें थ्रीफोर् टाइम्चें. आघात दाखवण्यासाठीं पाश्चिमात्य v ही खूण करतात तीच वापरली आहे. विराम किती काळ हें त्या कालभागाचा अंक कंसांत लिहून दाखवलें आहे.

४/४ | १ v२ v१ ‿ १ ४/४ | (१) v२ १ | (१)
v१ २ v३ ४ v१ v१ २ v३ ४ १

४/४ | (½) v१ १ १ ½ ‿ | ½ v१ ३/४ १ | २ v१ ‿ | १ ½½ (१)
v१ २ v३ ४ v१ v१ २ ३ v१ २ ३

प्रत्येक उदाहरणांत खालीं १,२,३,४ वगैरे ओळीनें अंक आहेत ते व त्यांमधील कांहीं-वर v ही खूण, ही 'अपेक्षित' रिद्म् (समायती) दाखवते.

हा सिंकोपेशन् प्रकार जाझ् नामक संगीतांत विशेषत्वानें जाणवतो.

साररूपानें, रिद्म्चा आढावा एवढ्यावरच संपतो.

रिद्म् हा आघातांवरून ठरणार, आघात कोठें हें मेझर्वरून ठरणार, मेझर् हें मीटर्वरून ठरणार आणि मीटर् हा ऱ्हस्वदीर्घत्वावरून ठरणार. असा विचारांत व्याघात येतो. त्याची सोडवणूक पाश्चिमात्य लोक करतात ती स्ट्रेस् आणि ॲक्सेंट् या दोन वेगळ्या कल्पनांवरून. त्यांचा विचार पुढीलप्रमाणें: "नादाचें बल वाढणें हा स्ट्रेस्. आणि त्याचा परिणाम तो ॲक्सेंट्. ॲक्सेंट्मुळें ऱ्हस्वदीर्घत्वांतहि भेद उत्पन्न होऊं शकतो. ज्यां नादावर स्ट्रेस् आला तो नाद कदाचित् दीर्घहि होऊं शकतो. म्हणून रिद्म् ही केवळ आघातानें मोजली गेली तरी वस्तुतः ती आघात व ऱ्हस्व-दीर्घत्वांमधील नियमन यांमुळें निर्माण झालेली असते. [केवळ ऱ्हस्वदीर्घत्व आणि स्वरनादाचें उच्चनीचत्व यांवरून आपला लयताल स्वरांगनिर्मित असा होऊं शकतो; परंतु हें पाश्चि-मात्यां मध्यें नाहीं; रिद्म्ला आघात–स्ट्रेस्–हा अवश्यच; हें लक्षांत घ्यावें !] आघात हे अतिशय बलवान् असतील किंवा मृदु असतील हें लक्षांत घेतलें तर, रिद्म् ही कधीं बहुंशीं ऱ्हस्वदीर्घत्वांतच व्यक्त होऊं शकेल हेंहि ठरतें."

वरील विधानांतील प्रत्येक विधान तर्कदुष्ट–शब्ददुष्ट आहे आणि शेवटीं हातीं कांहीच लागत नाहीं !

चक्रापत्ति ही कशी अटळ राहिली तें पहा! कारण ॲक्सेंट् ही कल्पनाच संदिग्ध आहे! परिभाषाच गचाळ आहे.

केवळ मेलडी ही क्रिस्तीशक ८०० नंतर गौण झाली, १२००–१४००–१५००–१६०० अशा शकांच्या साधारण टप्प्यांनीं पॉलिफोनी, काउंटर्पॉइंट्, हार्मनी, नानावाद्यें यांनांच प्रामुख्य आलें. संगीताचा पसारा अफाट झाला पण त्याचें शास्त्र, त्याची तर्कचिकित्सा खोलवर गेली नाहीं. मूळचा ग्रीक् वारसा नष्टच जणूं झाला. जर केवळ मेलडीचा विचार सखोल झाला असता तर मूळचें सूक्ष्मस्वरशास्त्र–एन्हार्मनिक् आदि सप्तकें–अभ्यासलें गेलें असतें, स्वरोच्चतानीचता हीहि ताल उत्पन्न करूं शकते व नादबलभेदानें तो ताल स्पष्ट व्यक्त होऊं शकतो, हा भारतीय विचार त्यांच्याकडे सहज आला असता. परंतु अनेक वाद्यांचे नानानादघोष निर्माण करणें हेंच लक्ष्य, त्यामुळें केवळ बारा सुरांवर स्वरमालिका आधारणें प्राप्तच झालें; अर्थात् या सुरांसाठीं ऑक्टेव्हचे (घातांकश्रेणीनें) बारा समान भाग पाडणें अपरिहार्यच झालें. शिवाय लिपिकरणास अत्यंत महत्त्व आलें आणि परिभाषा दृष्टिगम्य, स्थिरचित्ररूपाधारित झाली. परिभाषेला तर्कशुद्ध विचाराधार न राहतां ती स्वैरपणें वाढत गेली म्हणून ती कित्येकदा परस्परव्यवच्छेदकहि राहिली नाहीं व बहुतांशीं अव्याख्यात आणि संदिग्ध राहिली. बारा सुरांच्या तोटक्या साधनामुळें सूक्ष्मवर्ण, सूक्ष्मालंकार, नाना गमकें, हीं गौण झालीं व त्यामुळें त्यांचें लिपिकरण, त्यांचा अभ्यास, वगैरे राहूनच गेलें. मूळ रुथ्मॉस् शब्दाचा अर्थ 'प्रवाह' खरा, पण हा प्रवाह क्रियेंतच राहिला, त्याचा विचार थांबला. इतकेंच नव्हे तर त्यावरून निघालेल्या रिद्म् शब्दाचा अर्थच पालटला, आकुंचित झाला. त्यामुळें जें नुकसान त्याची भरपाई टेम्पो व मीटर् या शब्दांनीं करण्यांत येऊं लागली. परंतु अशी भरपाई किती होणार? कारण मुळांत टेम्पो हा शब्द अतिव्याप्त व त्याचा अर्थ संदिग्ध; आणि मीटर् शब्द छंदावरून आलेला व छंदःशास्त्रच लंगडें. वाद्यघोष प्रमुख झाल्यामुळें तालवाद्यांमध्यें आपल्या तबला–पखवाजांसमान वाद्यें येऊं शकलीं नाहींत; आलीं तीं हलीं बॉंगो–कांगो वगैरे नांवानीं ओळखलीं जाणारींच आलीं. आणि हार्मनी– पॉलिफोनीच्या अमर्याद वैविध्यामुळें, तालनामक वस्तुला प्राधान्य आलें नाहीं. मार्ग, ग्रह, लय, स्थूल अंगें, यति एवढेंच राहिलें. खालीभरी, खुलेबंदपणा, खंड, नानाजाती, वजन, डौल, स्वरांगलय या वस्तूच आल्या नाहींत. रिद्म् हा तोकडा राहिला तो क्रियेंत तसा विचारांतहि.

परंतु पाश्चिमात्य आधुनिक लोकांत भारतीयांहून अधिक विचारवंत आहेत; अतिशय चौकस, तर्कनिष्ठ, प्रयोगनिष्ठ, व्यासंगी शास्त्रीपंडित खूप आहेत. त्यांनीं रिद्म्चा असा विचार न करतां संगीताची गति हा विषय अभ्यासला, त्यांत खूप प्रगति केली. परंतु तोंपर्यंत श्रवणसाधनें इतकीं अनेकविध व असंख्य झालेलीं कीं, विचारांत 'प्रश्न अमुक' ही नेमकी निश्चिति कठिण. त्यांतच परिभाषेची सदोषता आणि विचारपरंपरेचा अभाव. म्हणून हा शुद्ध, ग्राह्य विचारहि अजून संदिग्धरूप, अपूर्ण आणि चांचपडणाराच आहे.

त्या विचारामध्यें डायनामिक्स् आणि फॉर्म् हे दोन नवे शब्द आले.

डायनामिक्स् हा विचार मुख्यतः नादबलविषयक आहे. (डुनामिकोस् म्हणजे बळ हा मूळ ग्रीक् शब्द). डायनामिक्स् मध्यें एकेका नादाचें नव्हे तर एकेका पूर्ण रचनेचें बळ विचारांत

घेतलें जातें. हें बळ घडीघडी बदलत जाणार त्या क्रमगतिचाहि विचार त्यांत होतो. म्हणजे असें झालें कीं, आपली रिद्म् कल्पना तोकडी पडते तिच्या भरीला कांहीं अधिक घातलें पाहिजे या जाणीवेंतून डायनामिक्स् हा विचार सुरू झाला. त्या विचाराची सुरुवात रिद्म्नें होणार खरी, पण रिद्म् म्हणजे टेम्पो नव्हे व मीटर्हि नव्हे, रिद्म्–टेम्पो–मीटर् यांचा एकत्र विचार करणें अवश्य आहे; हें डायनामिक्स्मधील आद्यप्रमेय. रिद्म् व टेंपो कायम ठेवून केवळ मीटर् बदलला तरी गीतगतिमध्यें फरक जाणवतो; रिद्म् व मीटर् कायम ठेवून केवळ टेम्पो बदलला तरी तसेंच होतें; आणि टेंपो व मीटर् कायम ठेवून केवळ रिद्म् म्हणजे आघातकालस्थानें बदललीं तरीहि तेंच होतें. आणि हे बदल एकसाथ आणि एकाच रचनेंत अनेकवारहि व नानाविधहि होऊं शकतात. या सर्वांचा अभ्यास डायनामिक्स् मध्यें होतो.

रिद्म्, टेम्पो, मीटर् यांजबद्दल जें पूर्वीं लिहिलें त्यांत दिसलेंच असेल कीं या प्रत्येकांत अनेक घटक आहेत. इतकेंच नव्हे तर वाद्यसंख्या व तिचें एकूण नादबल (व्हॉल्यूम्) हेहि घटक त्यांत धरले पाहिजेत. या प्रत्येक घटकाचा एकूण रचनेच्या संदर्भांत सुटासुटा व शिवाय इतर घटकांच्या संदर्भांत विचार करावयाचा, आणि नंतर सर्व घटकांचा एकत्रित विचार करावयाचा, हें किती दुष्कर आहे तें आतां सहज दिसेल. म्हणून डायनामिक्स्चा नीट अभ्यास संपूर्ण, सुसंगत, तर्कशुद्ध असा झालेला नाहीं; ती एक स्थूलकल्पनाच अशी अजून राहिली आहे.

पुन्हा, डायनामिक्स् मध्यें स्ट्रक्चर्चाहि विचार अवश्य होतो; कारण स्ट्रक्चर् हेंहि नादबल-भेदाचें एक कारण होऊं शकतें ! आणि स्ट्रक्चर्चाच विचार एकूण किती विस्तृत व गुंतागुंतीचा आहे हेंहि वर जें स्ट्रक्चरबद्दल लिहिलें त्यावरून दिसेल.

एकूण रचनेचें स्ट्रक्चर् तपासण्यासाठीं, त्यांतील फेरबदलांचा क्रम जाणण्यासाठीं, फॉर्म् हा शब्द निघाला. फॉर्म् म्हणजे एकूण रचनाघटनेचा मांडाचा प्रकार. लिपिकडे पाहिल्यास एकेक फॉर्म् म्हणजे एकेक "आकृतिबंध;" पण कानांनीं ऐकावयाचें तर "श्राव्यकृतिची जडणघडण." परंतु केवळ स्ट्रक्चर् म्हणजे फॉर्म् असें म्हणत नाहींत. फॉर्म्ला स्ट्रक्चर् असतें, आणि इतरहि गुणलक्षणें असतात.

प्रमुख मेलडी आहे कीं पॉलिफोनी कीं हार्मनी ? तिची रिद्म् स्ट्रॉंग् कीं वुईक् ? थीम् एक कीं अनेक ? अनेक असल्यास त्या परस्परसंबद्ध कीं काय ? असल्यास कशा ? (असेंच टेम्पो व मीटर् बद्दल.) रजिस्टर्स् किती व कोणतीं ? नादधर्म कसेकसे ? की–फीलिंग्चा प्रकार कोणता व कसा ? एकूण रचना किती दीर्घ आहे ? सर्वांत एकजिनसीपणा किती ? वैलक्षण्य–व्यतिरेक किती, कसा, काय तऱ्हांचा व कोठेंकोठें ? या प्रश्नांकडे फॉर्म्च्या विचारांत प्रथम पहावें लागतें.

पुन्हां, एकूण जडणघडण ही सेक्शनल्, व्हेरिएशनल्, कॉण्ट्रापुंट्ल्, कांपाउंड्, अशा प्रकारांची नानाविध असते, आणि यांशिवाय 'फ्री' फॉर्म्हि असतो. या प्रत्येकांत 'फ्रेज्' म्हणजे स्वरवाक्यें (खरें पहातां मिश्रनादवाक्यें) पाहणें अवश्य असतें; म्हणजे त्यांत नादगति ही आलीच. येणारच. कारण परिभाषा कांहीहि केली तरी संगीत हें कालक्रमाधिष्ठितच आहे.

स्ट्रक्चर्‌ला ' पोत ' म्हटलें तर फॉर्म्‌ला ' वाण ' ('पेठ') म्हणावें लागेल. आणि त्याचा एकएक नमुना म्हणजे तें तें ' सणंग '.

म्हणजे फॉर्म्‌चा विचारहि अफाट होतो व तोहि मोठा तर्काधिष्ठित, सुव्याख्यात होतो असें नव्हे.

तरीसुद्धां या सर्व विचारामध्यें आपणांला घेतां येण्यासारखें असें खूप आहे. एवढेंच कीं त्यांचें काय आहे तें पाहून, आपणांस त्यांत खरोखर ग्राह्य तें काय तें पारखून छेडून, तें आपल्या संगीतविचारांत कोठें कसें बसेल, त्यासाठीं काय फेरफार करावा लागेल हें ठरवून, नंतर आपल्या परिभाषा-परंपरांशीं तसें तें जुळतें करून, मगच आपल्या विचारामध्यें दाखल केलें पाहिजे.

केवळ रिद्‌मूचा असा विचार फारसा होऊंच शकत नाहीं. जो काय होऊं शकतो त्याचें सार वर दिलेंच. अशा विचारानें समाधान होणें अशक्य. म्हणून संगीतज्ञ पाश्चिमात्य बुद्धिमंतांनीं प्रश्नच बदलला. संगीत जें पुढें पुढें जातें, त्याचें कालक्रमलक्षण कशा प्रकारचें असतें व त्याची सिद्धि कशी होते, असा प्रश्न समोर ठेवला. म्हणजेच " लयतालविचार " सुरू केला! पण हा विचार ' द टाइम्-एलेमेण्ट् इन् म्यूझिक् ' या मुद्याचा होय. तो रिद्म् या अतिशय संकुचित क्रियाकल्पनेचा नव्हेच नव्हे. परंतु कित्येकदा कोणीकोणी टाइम्-एलेमेण्ट् (कालक्रमलक्षण) आणि रिद्म् (आघातक्रमलक्षण) यांमध्यें गफलत केलेली आहे.

पाश्चिमात्य ' लयतालविचारा 'मध्यें डायनामिक्स्, फॉर्म्, टेक्स्चर, सोनॉरिटी, टॉनॅलिटी, मेलडिक् प्रोग्रेशन्, हार्मनिक् प्रोग्रेशन्, या प्रत्येक मुद्याकडे पहावें लागतें; त्या प्रत्येक मुद्याच्या धोरणांतूनच टेम्पो, मीटर्, रिद्म् हे पहावे लागतात: कारण त्यांतील एक घटक जरी बदलला तरी नादक्रमांत बलभेद-ऱ्हस्वदीर्घत्वभेद-उच्चनीचत्वभेद यांपैकीं कांहीं बदललेलें प्रतीत होतें. उदाहरणार्थ केवळ की-फीलिंग् सारखें बदलत नेलें तरीसुद्धां लयमानप्रतीति उत्पन्न होऊं शकते. (' रिद्म् ' बदलत नाहीं !) म्हणून हा विचार रीतसर करावयाचा तर एकेक विषयभाग अलग करून, प्रत्येकाचा विचार स्पष्ट करून, मग एक सम्यक्परीक्षा करावी लागते. यांपैकीं जे स्पष्टप्रतीत, स्पष्टपरिभाषेचे भाग त्यांचा विचार रीतसर होऊं शकतो. आधुनिक वैज्ञानिक प्रयोगशीलता, तर्कपद्धति, चित्तव्यापारांचा बुद्धिनिष्ठ विचार, आधुनिक उच्चार्-शिक्षाविज्ञान, इत्यादींमुळें हें जेवढें नीट रीतसर होतें. तेवढा त्यांचा विचार आपणांस उपकारक होतो आणि त्यामुळें तेवढा कांहीं भाग या पुस्तकांत दाखल केलाहि आहे. विशेषतः तालविवेक या भागांतील उत्तरार्धांत हें दिसेल. इतर भाग आगामी पुस्तकांत यथाक्रम-यथावकाश घेतला जाईलच.

परंतु त्यांचे हे विषय संदिग्ध कल्पना, स्थूलविधानें, तर्कहीन परंपरा, दुष्ट परिभाषा इत्यादींमुळें डागळलेले आहेत. रूढ झालेली परिभाषा, क्रियेला पायाभूत कल्पना, यांतील दोष आतां टाकून देतां येत नाहींत. आणि विचारसाधन जे क्रियाघटक ते पॉलिफोनी-हार्मनी-वाद्यबाहुल्य यांमुळें अतिशय आहेत; त्यांमध्यें सारखी भरच पडत आहे. म्हणून त्यांचा एकूण ' टाइम्-एलेमेण्ट् 'चा विचार अगदींच धूसर राहिला आहे. म्हणजेच आपला लयतालविचार जेवढा सुस्पष्ट सुव्याख्यात होतो तसा तेवढा त्यांचा नाहीं व पुढेंहि होईलसें म्हणतां येत नाहीं.

परंतु वरील दिशेनें विचार करणारे लोक त्यांच्याकडेहि फार थोडे. कल्पनातरंग नाचवून शब्द उधळणारे साहित्य–सौंदर्य–मानस–शास्त्रीच जास्त. अशांचें लिखाण वाचावयास सोपें आणि गुलगुलित अथवा लब्धप्रतिष्ठित. त्यांनीं कोठलें कांहीं उचलून त्यावर भारुडें रचलीं. तींच लोकप्रिय! रोमँ रोलां, बर्नर्ड् शॉ, अशा साहित्यिक संगीतज्ञांनीं या मंथनाला हात लावण्याचें धाष्ट्र्य केलें नाहीं. हॉप्किन्स्नें विचाऱ्यानें अभ्यास केला व त्यांच्या छंदःशास्त्राला कांहीं वैचारिक भूमिका देण्याचा प्रयत्न केला.

पण आपल्याकडे हॉप्किन्स् पेक्षां टी.एस्.एलियट्लाच मान; कवि म्हणून नव्हे तर "विचारवन्त" म्हणून. असेंच आपल्या संगीतांत! परंतु त्यांच्या संगीतांतील रिद्म्ची कल्पना खरोखरच या अनुबंधांत लिहिल्याप्रमाणेंच आहे.

हा अनुबंध केवळ उधारउसनवारीनें सजविलेला नाहीं; लेखकानें त्यांच्या देशांत त्यांच्या संगीतज्ञांजवळ कांहीं थोडा अभ्यास केलेला आहे. परंतु तो अत्यल्पच असणार; पाश्चिमात्य संगीत पूर्ण जाणावयाचें तर नवा जन्मच घेतला पाहिजे. अर्थात् येथें पुष्कळसा भाग ग्रंथोक्तिवरून घेतला आहे आणि कांहीं वाक्येंसुद्धां रूपांतरित केलेलीं आहेत. पण आधारग्रंथ हे प्रमाणग्रंथ आहेत कीं नाहींत हें तपासलें आहे व प्रत्येक विधान स्वतःच्या अनुभवाशीं पारखून घेतलें आहे.

टीकाटिप्पणी : अनुबंध २

पाश्चिमात्यांची रिद्‌म् कल्पना

१. ग्रीक् संस्कृतिबद्दल आपल्याकडील संगीतविषयक लेखकांपैकीं अनेकांची वृत्ति चमत्कारिक असते; ग्रीकांनीं आपलें ज्ञानविज्ञान सारें भारतांतूनच नेलें असा त्यांचा ग्रह असतो. मानवी संस्कृति ही मिसर, अमुर्दया–सर्‌दर्या या भूभागांतच प्रथम सुरू झाली, परंतु खरी वैचारिक संस्कृति ग्रीसमध्येंच प्रथम उद्भवली, असा पाश्चिमात्यांचा ग्रह असे तो हल्लीं किंचित् कमी झाला आहे. तथापि या ग्रहाचीं बीजें आणि क्रिस्तीपंथाचे दृढमूल संस्कार यांचा कमीअधिक परिणाम त्यांच्याकडील कित्येक थोरथोर बुद्धिमंतांच्या ठायींहि अजून आढळतो. इतिहास-भूगोल सहजीं कोणी पचवून घेत नाहीं हेंच खरें.

२. येथें वर्ण शब्दाचा अर्थ, 'अमुक शब्दध्वनिचा उच्चारबोध' असा आहेच, शिवाय त्यांत परस्परसापेक्ष उच्चताहि अभिप्रेत आहे. आरोही वर्ण, अवरोही वर्ण आणि संचारी वर्ण ही आपली परिभाषा प्राचीनच आहे.

३. परभाषेंतील जो शब्द आपणांस सरळ तेथून मिळाला, त्याचा उच्चार इंग्रजीमधील उच्चारांसमान करण्याची कांहीं गरज नाहीं. विशेषनामांबद्दल तर हें पाळावेंच. कित्येक ग्रीक् शब्दांच्या अखेरचा 'स्' हा मृदु असतो; इतका कीं तो ह्, फ्, विसर्ग अशा प्रकारचा असतो.

४. व्यक्तिनिरपेक्षता, अभिव्यक्तिची स्पष्टता व प्रमाणबद्धता, इत्यादि लक्षणें क्लासिकल् कृतींचीं. आत्मनिष्ठता, भावनात्मकता, इंद्रियभोगलक्षित्व वगैरे रोमॅंटिक् कृतींचीं. 'ईथॉस्' व 'पाथॉस्' मानणारे असे दोन पंथ ग्रीसमध्यें होते त्यांचा या वर्गीकरणाला पाठिंबा असे. तेथून या वर्गीकरणाचा प्रादुर्भाव पाश्चिमात्य संगीतांत झाला. अठराव्या आणि हल्लींच्या विसाव्या शतकांत ईथॉस् वृत्तिप्रवृत्ति बळावलेली दिसते, वस्तुच्या मांडणीला महत्त्व दिसतें; तर एकोणिसाव्या शतकांत पाथॉस् प्रबळ होता, भावनात्मकतेला अधिक मान होता. पण हें स्थूलमानानेंच घ्यावयाचें. 'क्लासिकल्'चा अर्थ श्रेष्ठ, उत्तम, उच्चवर्गीय, असाहि पुढें झाला. तेव्हां आपणांस क्लासिकल्चा शब्दार्थ हवाच असेल तर अभिजात व वस्तुनिष्ठ असे दोन शब्द बरे होतील; त्यांतहि विद्वत्तापूर्ण असा ध्वनि हवा असेल तर विदग्ध हाहि शब्द आहे. परंतु क्लासिकल् म्यूझिक् म्हणजे 'शास्त्रीय संगीत' हें म्हणणें अगदीं खुळचटपणाचें आहे.

शिवाय 'शास्त्रीय संगीत' हा प्रयोगच मूर्खपणाचा आहे; 'संगीताचें शास्त्र' याला अर्थ आहे, परंतु शास्त्रीय खेळ, शास्त्रीय स्वयंपाक-चित्र-शिल्प यांनां जर कांहीं अर्थ असेल तरच 'शास्त्रीय संगीत' याला अर्थ येईल !

५. याची अधिक चिकित्सा मुळेकृत "भारतीय संगीत भाग १" या पुस्तकाच्या द्वितीयावृत्तिच्या संपादकीय टीपांत केली जात आहे. "स्वररागविचार" या पुस्तकांत या विषयाचा सविस्तर ऊहापोह करूं.

६. हा भ्रम पाश्चिमात्यांमध्येंहि आढळतो; मूळ आधार पाहिल्यानेंच तो नाहींसा होतो. एकाद्या वस्तुचें गणितबद्ध वर्णन म्हणजे त्या वस्तुची निर्मिति नव्हे. पायथागोरास्‌चा भाकड भाबडेपणा गणितज्ञांनां अवगत असतोच; जिज्ञासूंनीं ई. टी. बेल्‌कृत "मेन् ऑफ् मॅथमॅटिक्स्" हें गाजलेलें अतिसुबोध पुस्तक वाचलें तरी पुरे.

७. संगीतबाह्य इतर विषयांचें जें प्रस्तुत लेखकाचें वाचनमनन आहे, त्यावरून त्याला असें पटलें आहे कीं "भारतीयांच्या विचारपद्धतिवर क्रिस्ती पाश्चिमात्यांच्या संघटित टीकेचा परिणाम" हा एक मोठा उद्बोधक संशोधनविषय होईल. पाश्चिमात्य लोकांशीं संबंध आल्यामुळें आपली विचारपद्धति कांहीं पालटली खरी, परंतु ते क्रिस्ती होते, क्रिस्तमतप्रचारक केवळ नव्हेत तर चर्चविचार प्रचारक (!) होते, त्या भूमिकेंतूनच त्यांनीं आपणांस मार्गदर्शन सुरू केलें, या वस्तुस्थितिमुळें त्या फेरबदलाला, त्यांतून निघालेल्या परिभाषेला, एक अमुक वळण लागलें. तसें वळण, तेवढें मोठें वळण, ते लोक इतर धर्मपंथांचे असते (अथवा धर्मसंघटनेचा, चर्चचा, या प्रक्रियेमध्यें संबंधच न येता) तर लागलें नसतें; असें प्रस्तुत लेखकाचें मत झालें आहे.

८. आणि म्हणूनच या अनुबंधांत पाश्चिमात्य परिभाषा तशीचीतशीच (इटालियन्, इंग्रजी वगैरे) ठेवली आहे, भाषांतर केलें नाहीं. कोश हाताशीं असल्यावर भाषांतराला काय उशीर? पण तें योग्य नव्हे व इष्ट नव्हे. हार्मनी, रिद्म्, टॅंपो, पॉलिफोनी, रजिस्टर् इत्यादि अनेक कल्पना आधी स्पष्ट जाणून घेतल्या पाहिजेत. केवळ शाब्दिक मराठीकरणामुळें, जें खरोखर अज्ञात अथवा अल्पज्ञात तें पूर्ण माहीतच असा भ्रम होतो.

९. आपली विवादी-स्वरकल्पना पाश्चिमात्य संगीतांत उपयुक्त किंवा ग्राह्य नाहीं. शिवाय एकूण वाद्यघोषामध्यें ज्याला आपण विवादी म्हणतों अशा स्वरनादांनांहि विशिष्ट कार्य असतेंच; ते महत्त्वाचे होतात.

१०. पाश्चिमात्यांच्या दृष्टिनें बारा सुरांचें त्यांचें सप्तक अपरिहार्य आहे आणि ज्या रीतिनें त्याचा वापर होतो त्या रीतिमध्यें तें बेसुरें नाहींच. हें 'स्वररागविचार' पुस्तकांत सिद्ध करूं.

११. "मूळ स्वरसप्तक" ही कल्पनाच खोटी. शिवाय स्केल् ऑफ सी मेजर् हें तंतोतंत बिलावल सप्तक नाहीं. अगदीं "श्रुतिशुद्ध"ता पाळून मेजर डियाटोनिक् डोरेमीफा स्केल् केलें तरी त्यांत 'ला' हा स्वर आपल्या बिलावलाच्या सप्तकाच्या धैवताच्या जरा खालीं जाईल.

१२. C ही पट्टी नानासप्तकांत येते. सात सप्तकांतील चवथें म्हणजे मधलें सप्तक येथें अभिप्रेत आहे. तो 'मिड्‌ल् C'. कंपद्रुतिची निश्चिति A या स्वरनादावरून केली जाते; त्याच्या सापेक्ष C ठरतो. मिड्‌ल् A सन १८३४ पासून ४०० हेर्त्स् या कंपद्रुतिचा असे तेव्हां गणितागत मिड्‌ल् C २४० हेर्त्स् होई; परंतु 'बारा सुरांच्या' सप्तकांत तो नेमका २४० होत नाहीं. 'क्लेमंट्स्–देवल यांची श्रुतिपेटी' जी म्हणतात तिचा C १७४ हेर्त्स्‌चा आहे, पुरुषी आवाजाला योग्य आहे. त्याचा आधार १८९६ मध्यें ठरलेला लंड्‌न फिलहार्मनिक A=४३५ हेर्त्स्. हल्लीं इण्टर्‌नॅशनल् स्टँडर्ड् पिच् A=४४१ हेर्त्स आहे, त्यावरून गणितागत मिडल् सी २६४·५ हेर्त्स् होतो. आणि बाजाच्या पेटीची पांढरी एक ही पट्टी मिड्‌ल् सी ची मुळीं नव्हेच, ती एक सप्तक खालची (C,) आहे. मिड्‌ल् सी म्हणजे बाजाची नर–पट्टी पांढरी आठ!

१३. हार्मनी म्हणजे काय, तिचे प्रकार किती वगैरे कांहींच माहीत नसतांनां आपणांकडे वादचर्चा मांडणारे बरेच विद्वान आहेत.

१४. या अनुबंधाचा विषय रिद्‌म् हा आहे. दाखवून द्यावयाचें तें हें कीं रिद्‌म् म्हणजे आपला लय नव्हे. पाश्चिमात्यांचा लयविचार कोणत्या मार्गानें कसा जातो हेंहि सांगितलें पाहिजेच; आणि त्यासाठीं या कल्पना व हे शब्द आधीं माहीत असलेच पाहिजेत.

१५. आपल्या संस्कृत ग्रंथांत उरःकंठशीर्ष हीं तीन मंद्रमध्यतारोत्पादक शारीरस्थानें सांगितलीं आहेत. त्यांप्रमाणेंच त्यांच्याकडेहि चेस्ट् रजिस्टर्, थ्रोट् रजिस्टर्, हेड् रजिस्टर हीं तीन शारीर 'रजिस्टर्स्' आहेतच; पण ती प्रत्येक व्यक्तिचीं समान नसतात. फैयाझखांचें हेड् रजिस्टर् हें लता मंगेशकरचें थ्रोट् रजिस्टर् किंबहुना चेस्ट् रजिस्टर्‌हि आहे. व्यक्तिनिरपेक्ष असें रजिस्टर्–वर्गीकरण करावयाचें तर व्यक्तिनिरपेक्ष असें साधन म्हणजे वाद्यच वापरलें पाहिजे, त्यावरून एकेका व्यक्तिचा एकूण आवांका नीचस्वरक्षेत्राचा कीं अमुक उच्चतेचा, हें ठरेल. अगदीं नीचतम नादापासून सुरुवात करून उंच जातां जीं स्वरनादक्षेत्रें एकेक रजिस्टर् म्हणून मानतात तीं अनेक आहेत; त्यांपैकीं मुख्य तीं चढत्या क्रमानें पुढीलप्रमाणें :

१. कॉण्ट्राबासो. अतिशय ढाला आवाज, अत्यंत विरळ. सुमारें ६५ हेर्त्स् ते सुमारें २५० हेर्त्स्.

२. बासो. पुरुषाचा ढाला आवाज. सुमारें ८० हेर्त्स ते सुमारें ३४० – ३५० हेर्त्स्.

३. बारीटोन्. उदाहरणार्थ फैयाझखाँ. पुरुषाचा खर्ज आवाज. सुमारें ९० हेर्ट्स् ते सुमारें ३७०-३९० हेर्ट्स्.

४. टेनॉर्. बहुसंख्य पुरुषगायकांचा. सुमारें ११०-१२० हेर्ट्स् ते सुमारें ४८० हेर्ट्स्. अपवादात्मक (उपाहरणार्थ विष्णु दिगंबर) सुमारें ५४० हेर्ट्स् पर्यंत.

५. कॉण्ट्राल्टो. पुरुषाचा उंच आवाज, स्त्रियांचा ढाला आवाज. सुमारें १२० हेर्ट्स् ते सुमारें ६८०–७०० हेर्ट्स्. उदाहरणार्थ अब्दुलकरीम, चंदाबाई नार्वेकर.

६. आल्टो. पुरुषांचा अत्यंत विरळ, स्त्रियांचा बहुसंख्येनें. सुमारें १६०–१७० हेर्ट्स् ते सुमारें ८००–८५० हेर्ट्स्.

७. मेत्सोसोप्रानो. सुमारें १६५–१७५ हेर्ट्स ते सुमारें ८७५ हेर्ट्स्, अपवादानें सुमारें ९७५ हेर्ट्स्.

८. सोप्रानो. सुमारें २२०–२४० हेर्ट्स् ते सुमारें ११५० हेर्ट्स्. अतिविरळ १३०० हेर्ट्स्. (२१०० हेर्ट्स् पेक्षां स्त्रीकंठ उंच गेलेला नमूद नाहीं.) वरील आंकडे हे कमालकिमान मर्यादांचे आहेत. ते 'जोडी जोडी'नें समजावयाचे नाहींत. पाश्चिमात्य गायक आपापल्या नैसर्गिक रजिस्टरच्या बाहेर गात नाहींत, प्रत्येकानें निदान अडीच–जमल्यास तीन-सप्तकें फिरावें हा अट्टाहास तेथें नाहीं.

(कंठदृष्ट्यां यांत धर्माचाहि विचार होतो. कोलोरातूरा कंठाला द्रुतालंकार सहजसाध्य होतात, जशी सुलोचना चव्हाण, ड्रामॅटिक् कंठाला भावनाप्रकटीकरण अधिक साध्य, जशी वत्सला कुमठेकर. लता मंगेशकर आणि आशा भोंसले यांचा विशेष गुण हाच कीं त्या कोलोरातूरा व ड्रामॅटिक् या दोन्ही कंठजातींत खेळूं शकतात. लिरिक् हा शुद्धकंठ; जशा लीलाबाई शिरगांवकर, केशरबाई, गौहरजान. हिराबाई या पूर्वी लिरिक्–ड्रामॅटिक् यांच्या सांधिवर गात)

स्टाफ् म्हणून जो असतो त्याचा इष्ट तेवढाच भाग, मुख्यतः पांच ओळी, एकेका वाद्यसंदर्भात–कंठसंदर्भात लिहितात व छापतात. खालच्या ओळीवर एका पट्टीचा नाद, नंतरच्या मोकळ्या जागेंत तिच्यावर ("अर्धपट्टी" सोडून) एक पट्टी, तिच्यावरच्या ओळीवर त्यापुढची पूर्ण एक पट्टी, असा हा तुकडा होतो व त्यांत ५ रेषा + ४ जागा + १ सर्वांत खालची मोकळी जागा + १ सर्वांत वरची मोकळी जागा अशा ११ पट्ट्यांची म्हणजे दीड सप्तकाची सोय होते. कोठें यापलीकडचा स्वर असला तर तो दाखविण्यासाठीं फक्त तेवढ्यापुरत्या तोटक्या ओळी खालींवर अधिक काढतात. अशा या पांच रेषांच्या तुकड्याचें एकूण नादक्षेत्र दाखवणें अवश्यच आहे. त्यासाठीं तुकडा सुरू होतो त्या ठिकाणीं (डावीकडे) अक्षरांसमान मोठ्या खुणा करतात. त्यांनां क्लेफ् (की) म्हणतात. अशा क्लेफ् अनेक आहेत, पण साधारणतः तीन पुरतात. त्या म्हणजे एफ् क्लेफ् किंवा बेज् क्लेफ्, व्हियोला क्लेफ् किंवा आल्टो अथवा सी क्लेफ्, व ट्रेबल् क्लेफ् किंवा जी क्लेफ्.

एफ् क्लेफ् ची खूण साधारण 'सात' हा आंकडा ७ असा उभा छापल्यास होईल तशी, असें सांगतां येईल. ७ ची गांठ वरून दुसऱ्या ओळीवर. तेथें बाजाची पांढरी चार पट्टी, F_1. खालपासून पांच ओळींवरच्या पट्टया G_2, B_2, D_1, F_1, A_1, म्हणजे पहिल्या दोन ओळींवरचे (खर्ज) नाद आपल्या बाजापेटींत नाहींत; नंतर खालून तिसऱ्या ओळी-खालच्या जागेंत पांढरी एक, तिसऱ्या ओळीवर पांढरी दोन, वरच्या जागेवर पांढरी तीन, त्यावरच्या चौथ्या ओळीवर पांढरी चार, वरच्या जागेवर पांढरी पांच, पांचव्या ओळीवर पांढरी सहा (त्यावर मोकळया जागेंत पांढरी सात.)–या क्षेत्रांतला नाद तो बासो. G_2 A_2 B_2 C_2 D_1 E_1 F_1 A_1.

सी क्लेफ्चा सी हा मिड्ल् सी, जो आपल्या शब्दपंडितांचा आवडता तथाकथित २४० समजला जातो, व ज्याला ते "आपला सा" म्हणतात! या क्लेफ्ची खूण B या अक्षरा-सारखी; Bची बेंबी मधल्या म्हणजे तिसऱ्या ओळीवर,तेथें पट्टी C म्हणजे पांढरी एक नव्हे तर पांढरी आठ. खालपासून वरपर्यंत मोजतां–रेघ १, पांढरी चार; जागा, पांढरी पांच; रेघ २, पांढरी सहा; जागा, पांढरी सात; रेघ ३, पांढरी आठ (मिड्ल् सी); जागा, पांढरी नऊ; रेघ ४, पांढरी दहा; जागा, पांढरी अकरा; रेघ ५, पांढरी बारा. हें क्षेत्र आल्टो. F_1 G_1 A_1 B_1 C D E F G.

जी क्लेफ्ची खूण & सारखी; & ची मांडीची घडी खालून दुसऱ्या ओळीवर, तेथें मिड्ल् जी म्हणजे पांढरी बारा पट्टी. क्षेत्र ट्रेब्ल्, E F G A B C′ D′ E′ F′; पांढरी दहा ते पांढरी अठरा.

येथें मुद्दामच पांढरी आठ, नऊ असें लिहिलें आहे: त्याऐवजीं पांढरी एक-दोन असाच आपल्याकडे प्रघात आहे; 'रजिस्टर' आपणांस ऐकूं येतें पण आपण त्याकडे दुर्लक्ष करतोंः भीमसेनच्या साथीला फिड्ल घेतों व साथ तंतोतंत जमली म्हणतों; सप्तकभेद पहात नाहीं.

१६. ही क्लायमॅक्स् कल्पना आपणाकडे आणण्यांत कांहीं स्वारस्य नाहीं. त्यामुळें शब्दपांडित्य वाढेल, विद्येंत कांहीं भर पडणार नाहीं.

१७. कित्येक दशकांनंतर मुरलेली ही प्रस्तुत लेखकाची धारणा आहे. पाश्चिमात्य संगीताचा अभ्यासविचार त्यांच्याच भाषेंत केला पाहिजे, आपला आपल्या भाषेंत. जावें त्याच्या वंशा तेव्हां कळे, असें हें पथ्य इतरहि विचारक्षेत्रांत पाळलें पाहिजे. अपवाद फक्त गणित, भौतिक विज्ञान इत्यादि देशकालसमाज–भाषा–निरपेक्ष विषयांचा. त्यांतसुद्धां मराठीकरण करावयाचें तें व्याख्याकल्पनादिकांवरूनच. केवळ शब्दव्याकरणानें नव्हे!

१८. स्थूलमानानें व त्रोटकपणें असें सांगता येईल कीं क्रिस्तीशक २०० ते १३०० पर्यंत हा काळ मोनोफोनीचा; त्यानंतर मोनोफोनी ही 'विदग्ध' अशी राहिली नाहीं. या काळाला क्रिस्ती काळ म्हणतात. ८००–१६०० हा काळ पॉलिफोनीचा. त्यांत १२ वें

व १३ वें शतक हें 'आर्स् आंटीका' म्हणजे प्राचीन कलेचें; १४ वें शतक आर्स् नोवा म्हणजे नव्या कलेचें. आर्स् आंटीकाचा काळ हा 'मध्ययुगीन' किंवा गोथिक् काळ व आर्स् नोवाचा काळ हा 'शंभर वर्षांच्या युद्धाचा' काळ म्हणून इतिहासांत नमूद आहे. या काळांत फ्रान्स व इटाली हे देश संगीतांत पुढें होते. १५ व्या शतकांत रेनेसांस् म्हणजे धार्मिक-सांस्कृतिक पुनरुज्जीवन सुरू झालें, फ्रान्स व इंग्लंड यांनां राष्ट्रें म्हणून महत्त्व आलें, उत्तर फ्रान्स व बेल्जियम–हॉलंड हे देश संगीतांत पुढें आले. श्री व्हॉइस् पॉलिफोनी, त्यांत उच्च पट्टींतल्या पार्ट्‌ला महत्व, 'तीन पट्टयां' (सा–ग) वर म्हणजे ट्रायाड्‌वर आधारित मेलडी व हार्मनी, (परंतु डायाड् हार्मनी हीच अधिक), ट्रायाड् मधील तीन नाद कसेहि ठेवणें (सा–ग–प ऐवजी ग–सा–प'इत्यादि), स्वरवाक्यांच्या अखेरीस नीधसा सारख्या म्हणजे ७, ६, १ पट्टया असा प्रकार, कांटुस् फर्मुस्‌चें म्हणजे मुख्य मेलडीचें महत्त्व कमी, हें सुरुवातीला झालें. नंतर फोर् व्हॉइस् पॉलिफोनी-तिच्यांत सर्व पार्ट् समान महत्त्वाचे–आणखी एक बेज् रजिस्टर्, डायाड्स् विरळ, ७–६–१ पट्टयांऐवजीं इतर स्वरवाक्यन्यास (केड्न्स्), हे प्रकार नंतर आले. १६ वें शतक हें पॉलिफोनीचें सुवर्णयुग. खिळयांची छपाई जरी १४५४ मध्यें सुरू झाली होती तरी आतां (१५०१) ती संगीतासाठीं उपयुक्त झाली. हा काळ रेफर्मेशन्–काउंटर्‌रेफर्मेशन्‌चा; त्यांत लौकिक संगीत खूप वाढलें. स्वतंत्र वाद्यवादन व त्यासाठीं स्वतंत्र रचना हा प्रकार सुरू झाला! ल्यूथर्‌प्रणीत (१४८३–१५४६) प्रॉटेस्टंट् पंथानें आपलें धर्मसंगीत नव्या प्रकारांनीं समृद्ध केलें. त्यांत कोराल् मेलडी मुख्य. ती विशेष छंदोबद्ध व विलंबितगतिची, शान्तरसप्रधान, ५ ते ८ पार्ट्‌ची असते; डिस्सोनन्स् जवळ जवळ नसतोच. मेजर्-मायनर् या सप्तकवर्गीकरणाला आतां महत्त्व आलें. फ्रान्स-मधील गीतांत (शांसों मेझ्यू[इ]रे मध्यें) हें विशेष आलें कीं आघाती नादाचा काळ दुप्पट ठेवावयाचा. या काळापर्यंत वाद्यसंगीत हा एक अलग भाग झाला. कंठसंगीत व वाद्यवादन यांत फरक झाला, त्याला वाद्यसंगीतांतील पुढील लक्षणें कारण होत : १) औडवषाडवासारखे किंवा त्याहून 'उडते' म्हणजे मधले अनेक स्वर वर्ज करणारे मेलडीप्रकार. (याला ॲंग्युलर् म्हणजे कोंपऱ्याकोंपऱ्यांची मेलडी असा गचाळ शब्द आहे). २) खूप दीर्घ नाद, खूप दीर्घ स्वरवाक्यें. ३) आघातप्रधानता!! व आडलय म्हणजे सिंकोपेशन्. ४) डिस्सोनन्स्‌ला प्राधान्य! कारण डिसोनन्स् हा वाद्यांनां साध्य, कंठाला सहजसाध्य नाहीं. ५) द्रुत–अतिद्रुत लयगति. १६०० नंतर ऑर्गन् हें वाद्यहि प्रगत झालें व संपूर्ण सात सप्तकांचा स्टाफ् ऑर्गन्‌वर दाखवतां येऊं लागला. बारा पट्टयांवर आधारित स्वरवर्णव्यवस्था सुरू होऊं लागली.

१६००–१७५० हा 'बारोक्' काळ, त्यांत भव्यदिव्य, धीरकरुण अशा प्रकारांकडे व अलंकरणाच्या बारकाव्याच्या तपशीलाकडे फार लक्ष पुरवलें गेलें. चर्च् व राजसत्ता या दोहोंचेंहि वर्चस्वस्थापनेचें ध्येय, त्यामुळे त्यांचा आश्रयहि वाढला. मध्यम वर्ग–व्यापारी श्रीमंतवर्ग आधींच्या शतकांत बळावलेला, तो आतां प्रतिष्ठित झाला व लौकिक कलांनां

उदार सहाय्य करूं लागला. या काळांत वाद्यसंगीत बळावलें. ऑपेरा प्रकार सुप्रतिष्ठित झाले, कांहीं होमोफोनी त्यांमुळेंच व चर्च्‌मुळें पुन्हां आली; टोनॅलिटी स्पष्टग्राह्य झाली. पॉलिफोनीपेक्षां हार्मनीला महत्त्व आलें. क्रोमॅटिक् हार्मनीचा प्रचार झाला. सोनाता–कॉंचेंर्तो–ओवेर्त्यू(इ)र्–फ्यूग् आदि प्रकार बळावले. आणि याच काळांत सप्तकाचे बारा समभाग करणारी ट्वेल्व्ह् टोन् ईक्वल् टेम्परॅमेंट ही व्यवस्था आली; ती अपरिहार्यच होती ! १७५०-१८२० हा क्लासिकल् व १८२०-१९०० हा रोमॅंटिक् काळ. क्लासिकल् रोमॅंटिक्‌चा या संदर्भांतील खरा अर्थ वर दिलाच. तोच मूळचा खरा अर्थ आहे. रोमॅंटिक् संगीत म्हणजे "अशास्त्रीय, सुगम, सुगमशास्त्रीय" वगैरे संगीत नव्हे !

१९. चर्च् म्हणजे देऊळ खरें, पण धर्मसंघटना म्हणजेच चर्च् हाहि एक विशिष्ट अर्थ आहे व तो महत्त्वाचा आहे. ही कल्पना आपणांकडे नाहीं. (कोणी ब्राह्मणी वगैरे शब्द वापरतात; पण ब्राह्मणवर्चस्व व चर्चसत्ता हें वेगवेगळें आहे.)

२०. या आंब्रोज्‌नें भारतीय संगीताची, विशेषतः त्यांतील सूक्ष्मस्वरभेदलक्षी सप्तकव्यवस्थेची, तारीफ केली आहे; ती आपल्याकडे मोठ्या दिमाखानें उद्धृत केली जाते. परंतु ही आपली स्वरव्यवस्था (अथवा प्राचीन ग्रीक् व्यवस्था) पॉलिफोनी–हार्मनी वगैरे प्रकारांनां अपथ्यकारकच आहे ! आणि आज नानावाद्यमेळांचेंच संगीत पाश्चिमात्यांत सर्वाधिक प्राबल्य आहे म्हणून बारा सुरांशिवाय त्यांनां तरणोपायच नाही. म्हणून तर टोनॅलिटी हा त्यांच्याकडे एक प्रयोगविषय झाला. या शतकांत रिम्स्की–कार्साकॉफ्, बार्ट्‌छॉक्, आल्वा आबा, ईवान् वुइश्न्येग्राद्स्कि, हान्स् बार्थ्, मिलो, होनेगर्, शोएन्बर्ग्, आल्बन् बर्ग्, आंतोन् व्हेबर्न्, स्त्रावीन्स्कि अशा अनेकांनीं टोनॅलिटी व स्वरव्यवस्था यांजवर नाना प्रयोग करून रचना केल्या.

२१ आपले साहित्यिक ऑर्गनिक् शब्द दिसला कीं लगेच 'सेंद्रिय' असें भाषांतर करतात ! ऑर्गन्=इंद्रिय !

२२. हा प्रस्तुत लेखकाचा प्रत्यक्ष अनुभव आहे. सुमारें पंचवीसएक वर्षांपूर्वी जर्मनीमध्यें फावल्या वेळीं त्याच्या पाश्चिमात्य संगीतशिक्षणास रीतसर प्रत्यक्ष सुरुवात झाली तेव्हां त्यानें आपल्या शिक्षकाला व त्याच्या साथीदारांनां "हें बरें लागतें हें कर्कश" अशीं मतें सांगितलीं; तेव्हां असें कां होतें याचा सर्वांनीं मिळून एकत्र खल केला. प्रस्तुत लेखकाकडून ते लोक भारतीय संगीताची माहिती घेत होते म्हणून विचारांनां कांहीं समान आधार होताच. त्या खलांतून हें कारण सांपडलें आहे.

२३. केवळ कल्पना यावी म्हणून सारेगम पद्धति वापरून कांहीं साधीं पण उद्बोधक उदाहरणें खालीं देतों. लक्षांत घ्यावें कीं या 'पट्ट्या' आहेत, कोणतीहि पट्टी 'सा' असें म्हटलेलें नाहीं. बाजाच्या पेटीची पांढरी आठ पट्टी (एक नव्हे !) ती सा; पांढरी एक

ती सा. तिच्याखालींहि पट्ट्या कल्पाव्या त्या उतरत्या क्रमानें ना धा पा वगैरे. पांढरी पंधरा पट्टी ती सा′. पांढरी बावीस ती सा″. असें फक्त लिहिण्यासाठीं मानलें. काळ्या पट्ट्या रगमाधन. मा(म्हणजे तीव्र म) हें काळी तीनचें कल्पित नांव. पांढऱ्या पट्ट्या सारागामपधाना. खालील लिपिकरणांत एकाखालीं एक लिहिलेले सर्व नाद एकसाथच समजावे.

ही एक मोनोफोनोची ओळ पहा—

|| प ऽ सा′ ऽ । ऽ ना धा ऽ । गा′ ऽ म′ ऽ । गा′ रा′ सा′ ना । सा′ ऽ ऽ ऽ ||

यालाच साथ देऊन होमोफोनी पहा—

प ऽ सा′ ऽ	ऽ ना धा ऽ	गा′ ऽ म′ ऽ	गा′ रा′ सा′ ना′	सा′ ऽ ऽ ऽ
गा ऽ गा ऽ	म रा सा ऽ	गा ऽ रा ऽ	सा ऽ रा, ऽ	गा ऽ ऽ ऽ
सा ऽ धा ऽ	धा प गा ऽ	ना ऽ धा ऽ	प ऽ म ऽ	प ऽ ऽ ऽ
प ऽ गा ऽ	म	गा ऽ रा ऽ	सा ऽ [illegible]	
सा ऽ धा ऽ	धा प धा ऽ	प ऽ म ऽ	प ऽ प ऽ	सा ऽ ऽ ऽ

(तिसऱ्या ओळींत रिकाम्या जागा 'दिसतात' एवढेंच. तेथें विरामाची खूण नको. एकूण 'साथीचे' नाद चार नव्हेत तर तीनच, एवढाच अर्थ तेथें होतो. आतां त्या मोनोफोनींतूनच पॉलिफोनी पहा—

प ऽ ऽ ऽ सा′ ऽ ऽ ऽ	ऽ ऽ ना धा ऽ ऽ ऽ	गा′ ऽ ऽ ऽ म′ ऽ ऽ ऽ
गा ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ	म ऽ ऽ सा ऽ ऽ ऽ	ऽ ऽ प ऽ धा ऽ ऽ ऽ
– रा सा ना धा प म गा	रा सा गा, म धा प म	गा प म गा, रा सा धा धा

गा′ ऽ रा′ ऽ सा′ ऽ ना′ ऽ	सा′
ऽ ऽ ऽ ऽ गा ऽ म ऽ	म ऽ गा रा गा ऽ ऽ ऽ
सा रा गा म, प धा प प	सा

(दोन दंडांमध्यें एकेक मेझर्. एकूण बार्मध्यें ५ मेझर्स्. प्रत्येक मेझर्चा काळ समान.)

हें करून पाहिलें म्हणजेच होमोफोनी–पॉलिफोनीमधील फरक कळेल. एरव्हीं नाहीं. आतां पॉलिफोनीचा एक अगदीं साधा, लोकप्रिय प्रकार पहा. हा साध्या गीतांत विशेष आढळतो. त्याला रोंदो म्हणतात; इंग्रजीत पूर्वी 'कॅचेस्' म्हणत, हल्लीं 'राऊंड्' म्हणतात. येथें एकूण चार ओळी एकाखालीं एक आहेत, त्यांनां वरून खालीं असे

१,२,३,४ हे क्रमांक देऊं. हें फोर् पार्ट् राऊंड् आहे. पहिल्या गायकानें १,२,३,४ या क्रमानें मेलडी गावयाची. दुसऱ्यानें २,३,४,१, या क्रमानें. तिसऱ्यानें ३,४,१,२ व चवथ्यानें ४,१,३,२ या क्रमानें. म्हणजे त्या त्या ओळींतले सूर् लावावयाचे. गीताचे शब्द जे काय असतील ते सरळ चरणांप्रमाणें, अर्थाप्रमाणेंच म्हणावयाचे. म्हणजे, पॉलिफोनी ही सुरांमध्यें असते, शब्दांमध्यें नव्हे. सर्वांनीं एकाच क्षणीं सुरुवात करून एकाच लयांत गावयाचें. येथें षष्ठांश लय आहे, म्हणजे एका मेझर्‌मध्यें सहा समकाल नादभाग आहेत. (मेझर् दोन उभ्या दंडांत आहे.) एका बार्‌मध्यें दोन मेझर्स् आहेत. (बार्‌ची खूण दुहेरी दंड, त्याच्यापुढें लगतच विसर्गाप्रमाणें दोन टिंबें दिलीं कीं तो सबंध बार् पुन्हां घ्यावयाचा.) येथें ' पहिला ' व ' तिसरा ' मेझर् हे अर्धवट आहेत; म्हणजे ' पहिल्या ' मेझर्‌मध्यें फक्त $\frac{1}{6}$ मेझर्‌भागच आहे (तोंड षष्ठांशाचें आहे), व ' तिसऱ्या ' मेझर्‌मध्यें $\frac{5}{6}$ मेझर्‌भाग आहे. एकूण मेझर् दोनच होतात. बीट् हा प्रत्येक मेझर्‌च्या सुरुवातीला.

पार्ट्‌१	सा	प ऽ गा म ऽ म	गा ऽ ऽ गा ऽ	
,, २	गा	रा ऽ सा रा ऽ ना	सा ऽ ऽ सा ऽ	
,, ३	सा'	ना ऽ धा ध ऽ प	प ऽ ऽ प ऽ	— येथें ' दोन्ही धैवत' आहेत.
,, ४	प	प ऽ धा म ऽ रा	सा ऽ ऽ सा ऽ	

असें रोंदोचे अनेक प्रकार आहेत.

वरील प्रकार हा ' कॅनन् ' नामक पॉलिफोनीचें उदाहरण आहे. कॅनन् मध्यें वेगवेगळ्या पार्ट्‌सची मेलडी समान चालीचीच असते, पण एक मेलडी दुसरीच्या मागें किंवा पुढें चालते. त्यामुळे चाल एकच असली तरी एका क्षणीं उमटणारे वेगवेगळे नाद हे वेगवेगळ्या उच्चतेचे होतात. एक साधी टू पार्ट् कॅनन् पहा. यांत मेझर्‌चे भाग १,२,३, या मेझर्स्‌मध्यें चार चार, ४, ५, ६, ७ या मेझर्स्‌मध्ये आठ आठ, व आठव्या मेझर्‌मध्यें फक्त एकच अखंड नाद आहे.

सा ऽ गा प	ऽ म गा रा	गा ऽ ऽ म	ऽ ऽ गा रा गा ऽ धा ऽ	प ऽ ऽ ऽ सा' ऽ ऽ ऽ
————	सा ऽ गा प	ऽ म गा रा	गा ऽ ऽ ऽ ऽ ऽ म ऽ	म ऽ गा रा गा ऽ धा ऽ

ना ऽ रा' ऽ सा' ना धा प	प ऽ म ऽ ऽ ऽ ऽ	गा
प ऽ ऽ ऽ सा ऽ ऽ ऽ	ना ऽ रा सा ना धा प	सा

कॅननूच्या एका प्रकारांत असें होतें कीं एक पार्ट् आरोही तर दुसरा अवरोही; पण त्या आरोह–अवरोहक्रमांत जे नियम असतील ते दोन्ही पार्ट्‌सचे सारखेच. पुढील उदाहरणांत एक पार्ट् तीनतीन पट्ट्यांनीं चढतो, दुसरा तीनतीन पट्ट्यांनीं उतरतो. याला इन्व्हर्शन् म्हणतात.

सा ऽ गा प	प ऽ गा ऽ म प ध ना	सा	ऽ ना धा प धा ऽ गा ऽ	सा ऽ ऽ ऽ रा ऽ ऽ प
———	सा ऽ ऽ ऽ धा ऽ म ऽ	म ऽ धा ऽ प म गा रा	सा	धा प म गा म ऽ धा ऽ

सा ऽ ऽ ऽ रा ऽ ऽ प	गा
धा प म गा म ऽ धा ऽ	सा

कांक्रित्सा (इंग्रजी क्रॅब्र्) नांवाचा कॅनन् प्रकार आहे, त्यांत एका पार्ट्ची जी मेलडी असेल तीच दुसरा पार्ट् उलटी म्हणजे उलट क्रमानें घेतो. उदाहरणार्थ—

सा ऽ गा प	सा′ ऽ, ना धा, प म गा म	प धा म प, गा रा सा सा′	धा ऽ प ऽ, धा ऽ ना ऽ
———	सा	ना ऽ धा ऽ, ऽ प ऽ धा	सा सा रा गा प म धा प

सा′	———
म गा म प, धा ना, ऽ सा	प गा सा ऽ

याला रीट्रोग्रेड् गति म्हणतात. वरील उदाहरणांत वरचा पार्ट् डावीकडून उजवीकडे; खालचा पार्ट् अगदीं तोच, पण उजवीकडून डावीकडे. प्रत्येक प्रकारांत एक मेलडी अमुक ऱ्हस्वतेची तर दुसऱ्यांतील मेलडी दुप्पट, तिप्पट वगैरे दीर्घतेची, असेंहि करतां येतें, तें ऑग्मेण्टेशन्.–जसें एकाच्या लयाच्या निमपट लयांत दुसऱ्यानें वाजवायचें. अशा अनेक पार्ट्च्याहि कॅनन्स् होतात.

पॉलिफोनीचे फ्यूग्, कोराल् प्रेल्यूद, मोते, मास्, वगैरे कैक प्रकार आहेत, पण येथें फक्त मुद्दा व्यक्त करावयाचा आहे. वरील उदाहरणें कोणाला जोडीला घेऊन प्रत्यक्ष वाजवून ऐकून अनुभव घ्यावा, तरच पॉलिफोनी म्हणजे काय हें कळेल, व ती आपल्या कानांच्या संवयीची नसते हें पटेल. (वरील उदाहरणें अतिशय सोपीं व प्राथमिक आहेत!)

आतां या प्रत्येक पार्ट्च्या अंतर्गत जर एका क्षणीं एकच नव्हे तर कमींतकमी दोन किंवा तीन स्वरनादांचें मिश्रण असलें (जसें सा ऐवजी सागप हे तीन एकसाथच), तर काय एकूण ऐकूं येईल त्याचा अंदाज घ्यावा!

२४. 'लॉज़् ऑफ मेलडिक् प्रोग्रेशन्' असें प्रकरणच हेल्मोल्त्स्च्या पुस्तकांत आहे. 'लॉज़् ऑफ् हार्मनिक प्रोग्रेशन्' हा तर परीक्षेचा एक विषयच असतो. स्वरसंगति

जी कर्णमधुर म्हणून मानतात ती हार्मनीच्या दृष्टिनें वेगळी व मेलडीच्या दृष्टिनें वेगळी. <u>ना</u> ऽऽ सा ऽऽ हें यमनादि रागांत फार कर्णमधुर; पण <u>ना</u> सा हे एकसाथ नाद कर्णकटु !

२५. पॉलिफोनीचे सोपे प्रकार जसे दाखवले तसे हार्मनीचे दाखवणें आतां अवश्य वाटत नाहीं; छपाईलाहि तें सोईचें नाहीं, आणि हार्मनीचे प्रकार इतके आहेत कीं किती सांगणार ? तरीहि ज्याला अवघड पॉलिफोनीप्रकार पचनीं पडले त्याला सोपी हार्मनी समजेल असा अनुभव आहे.

२६. भारतीय संगीताचा वैज्ञानिक दृष्टिनें विचार करणारे जे अत्यल्प लोक आहेत त्यांत प्रो. सी. आर् शंकरन् व त्यांचे विद्यार्थी डॉ. बी. सी. देव (व देवांचे सहाध्यायी) यांचीं नांवें घेतलींच पाहिजेत. देवांनीं अनेक पाश्चिमात्य सिद्धान्त एकेक असे घेऊन त्याचा पडताळा भारतीय संगीतांत घेण्याबद्दल प्रयोग केले, विचार केला. " रागांतून ' सा ' हा आधारनाद, आधीं माहीत नसतांनांहि, आपोआप व्यक्त होतो " असें एक मत त्यांनीं मांडलें आहे. (तें प्रस्तुत लेखकाला पूर्णपणें मान्य नाहीं). देवांच्या आधींच प्रो. डॉ. संन्याल यांनीं मात्र, " प्रत्येक रागांत निदान तीन स्वरनाद मुख्यसे आढळतात व त्या प्रत्येकाभोंवतीं स्वरवाक्यें धांवत असतात " असें मत संख्यात्मक गणतीप्रयोगांवरून मांडलें आहे. (तें प्रस्तुत लेखकाला ग्राह्य वाटतें). – देवांचे व त्यांच्या पंथाचे दोष हे कीं, प्रयोगाधार अतिशयच अल्प; उदाहरणें फार थोडीं; गृहीतकल्पनांवर अधिक–व सांगूनसवरून–भर; प्रायोगिक सिद्ध विज्ञानाऐवजीं असिद्ध 'मानसशास्त्रीय' कल्पनांकडे सर्वाधिक लक्ष; (त्यांचा विषयहि फिझिक्स् नव्हे तर 'सायकोफिझिक्स्'–संदिग्ध, अव्याख्यात, ऐसपैस व शब्दाधारित); आणि सर्वांत खेदकारक म्हणजे विज्ञानामधून ते केव्हां कसे अध्यात्म–पारलौकिक विषय, 'थिऑसफी' वगैरे फॅशनेबल् पंथ, यांत घुसतील व त्यांनांच प्रामुख्य देतील, तें सांगतां येणार नाहीं. त्यांच्या प्रयोगयंत्रणांबद्दलहि टीका करतां येईल, तें वेगळेंच. आम्ही गूढवादी आहों, आधीं 'तत्त्व'–कल्पना गृहीत करून नंतरच तर्क सुरू करतों, हें ते स्वतःच स्पष्ट स्वच्छ लिहितात. तेव्हां वाद उरतच नाहीं; पण हें विज्ञान नव्हे व फिझिक्स्, सायकोफिझिक्स्हि, नव्हे; हें केवळ 'सायको' आहे. इतकें असूनहि त्यांचें महत्त्व मानलेंच पाहिजे. कारण एवढा तरी तर्कविचार कोण करतो ?

शंकरन्‌पंथाच्या विचारांचा परामर्श यानंतरच्या ' स्वररागविचार ' पुस्तकांत घेणें योग्य होईल.

२७ ' की फीलिंग् ' ही कल्पना आपणांस अनुभवाविना कळणार नाहीं. येथें उगाच शब्द वाढवण्यांत अर्थ नाहीं. ऐकावें, ऐकावें.

२८ ततवाद्यें तीं स्ट्रिंग्ज्. अवनद्ध तीं टिम्पानी. आणि सुषिरवाद्यांचे गट दोनः वुडवुइंड् व ब्रास्. सुषिरवाद्य पितळेचें केलें कीं तें 'ब्रास्' नव्हे !! तर ज्यामध्यें केवळ ओंठांनीं नाद उत्पन्न होतो (उदाहरणार्थ आपला शंख) तो ब्रास्! ज्याला पत्ती असते तें वुडवुइंड्; मग तें कोणत्याहि धातुचें, लांकडाचें वगैरे असो. घनवाद्यें तीं पर्कश्न्: गॉंग्, सिंब्ल्स्, ट्रायांग्ल्, कास्तानेट् वगैरे. पट्ट्यांचीं वाद्यें तीं कीबोर्ड्, मग त्यांत पियानोसारख्या तारा असोत, आकोर्डीनसारख्या पत्त्या असोत अथवा ऑर्गन्-सारखे 'पाइप्' असोत. आपल्या वाद्यांची सोनॉरिटी त्यांच्या कामर्मूझीकमधील छोट्या दालनांतील वाद्यांहून अधिक नव्हेच.

आपल्या स्ट्रिंग्ज्मध्यें रुद्रवीणा काय ती भरदार; सोप्रानोपर्यंतचें उंच वाद्यच नाहीं. टिम्पानीमधील ताशा, नगारा. दुंदुभि, मोठा ढोल हे वेगळ्या प्रयोजनाचे. तसेंच शंख, तुतारी, कर्णा या सुषिरवाद्यांचें. आपल्या वाद्यांचें प्रयोजनानुसार वर्गीकरण मानसोल्लास व संगीतसमयसार या ग्रंथांत आहे. त्या वर्गीकरणाप्रमाणें स्थलकालभेद आपण करतों; मोठे अनेकजिनसी वाद्यमेळ आपल्याकडे नाहींत. सिनेमांत ते येऊं शकले असते, परंतु तशी दृष्टि त्या लोकांनां नाहीं. – याचा अधिक विचार 'वाद्यवादनविचार' पुस्तकांत करूं.

परिशिष्ट १

संदर्भ. आधार. साधनें

ग्रंथांच्या प्रसिद्धिचा स्थलकाल देतां आला असता तर समाधान झालें असतें; परंतु टिपणांची जमवाजमव कैक वर्षांचीं नानास्थळींची: त्या त्या वेळीं हा तपशील टिपून ठेवलाच होता असें नाहीं. या यादींत भौतिक विज्ञानादि विषयांचे ग्रंथ नाहींत, कारण ते कांहीं पूर्व-शिक्षणाविना समजणार नाहींत. त्याचप्रमाणें नियतकालिकादिकांतील स्फुट लेख नाहींत व केवळ नोटेशन्‌चीं पुस्तकेंहि नाहींत. येथील ग्रंथांतील मतें प्रस्तुत लेखकाला मान्य आहेत असें नव्हे : कैकांच्या विरुद्ध भूमिका त्यानें घेतली आहे.

प्राप्तिस्थळें : मुंबई— युनिव्हर्सिटी, भारतीय विद्याभवन, बॉम्बे ब्रँच ऑफ द रॉयल एशियाटिक सोसायटी, मुंबई मराठी ग्रंथसंग्रहालय. पुणें– भांडारकर ओरिएण्टल रिसर्च इन्स्टिटयूट. मद्रास– सेंट्रल लायब्ररी, युनिव्हर्सिटी लायब्ररी. कलकत्ता– सेंट्रल लायब्ररी, युनिव्हर्सिटी लायब्ररी. लखनउ– युनिव्हर्सिटी लायब्ररी. कानपुर–गयाप्रसाद लायब्ररी. लंड्न–इंडिया ऑफिस, ब्रिटिश म्यूझियम. मुय्न्शेन्– माक्सिमिलियन यूनिव्हर्सिटेट्. येऽना– फ्रीड्रिश शिलर यूनिव्हर्सिटेट. बेर्लिन्– अलेक्झांडर हुम्बोल्ट यूनिव्हर्सिटेट्, टेश्निशेन् होख्शुऽयूलऽ, फ्राइयऽ यूनिव्हर्सिटेट्. पारी– बिब्लिओतेक्नासिओनाल्, ईकोल् नॉर्माल् स्युपीरिएर्. कांहीं खासगी संग्रह.

संक्षेपनिर्देश – [इं] = इंग्लिश्, [ज] = जर्मन्, [फ्रें] = फ्रेंच्, [उ] उर्दू, [फा] = फार्सी, [सं] = संस्कृत, [गु] = गुजराती, [बं] = बंगाली. मराठीला निर्देश नाहीं.

अग्निपुराणम्. (आनंदाश्रम आवृत्ति) [सं]
अग्निहोत्री. मराठी वर्णोच्चारविकास
अन्नंभट्टः. तर्कसंग्रहः (आठल्ये– बोडस– संपादित मुंबई आवृत्ति) [सं इं]
अपेल. द नोटेशन ऑफ पॉलिफोनिक म्यूझिक, ९००–१६०० [इं]
'अप्रबुद्ध'. पातंजलयोगसूत्र, पाद १. [इं]
अब्दुल करीमखां. स्वरप्रकाश भाग १,२.
अभिनवगुप्तः. अभिनवभारती (नाट्यशास्त्रम्– अंतर्गत. बडोदा आवृत्ति.) [सं]
,, ध्वन्यालोकलोचनः [सं]

अभ्यंकर, वासुदेशास्त्री.	सर्वदर्शनसंग्रहः [सं]
,, ,, .	अष्टाध्यायीचें मराठी भाषान्तर (पातंजलमहाभाष्य) भाग १ ते ८ (आठव्या भागांत काशीनाथशास्त्र्यांचें सहकार्य)
अमीर खुस्रौ.	रिसाला [उर्दू]
अय्यर, सी. एस्.	द ग्रामर ऑफ् साउथ इण्डियन म्यूझिक [इं]
अहोबलः.	संगीतपारिजातः (काशी आवृत्ति) [सं]
आचरेकर, गं. भि.	मत्सरीकृता मूर्च्छना भाग १,२
आचरेकर, बा. गं..	भारतीय संगीत व स्वरशास्त्र
आदित्यराम.	संगीतादित्य [गु]
आनंदवर्धनः.	ध्वन्यालोकः (निर्णयसागर आवृत्ति) [सं]
आयंगार, के.व्ही. रंगास्वामी.	अ हिस्टरी ऑफ् इण्डिया भाग १ [इं]
आयंगार, रंगरामानुज.	हिस्टरी ऑफ साउथ इण्डियन (कर्नाटिक) म्यूझिक [इं]
आर्यभट्टः.	आर्यभटीयम् [सं]
आल्योत्ता.	आयुडियालिस्टिक रीॲक्शन अग्येन्स्ट सायन्स भाग १, २ [इं]
ईट्न्, आर्. एम्..	सिम्बॉलिझ्म ॲण्ड् ट्रुथ [इं]
ईश्वरकृष्णः.	सांख्यकारिका (गौडपादभाष्यासहित) (त्रिवंद्रम् आवृत्ति) [सं]
उल्मन.	सेमॅण्टिक्स–ॲन इण्ट्रोडक्शन टु द सायन्स ऑफ मीऽनिंग [इं]
ऊल्यनॉफ	अ हिस्टरी ऑफ जाझ इन अमेरिका [इं]
ॲलन.	फिलॉसफीज ऑफ म्यूझिकल हिस्टरी [इं]
ॲश्बी, डब्ल्यू. आर.	इण्ट्रोडक्शन टु कायबर्नेटिक्स [इं]
एङ्गेल्स, फ्रीड्रिश.	हेर्न् ऑयुगेन डू(उइः)रिंग्ज उम्वॅल्त्सुंग देयर व्हिसन्शाफ्ट [ज]. इंग्रजी भाषान्तर : ॲण्टि डू(उइः)रिंग, अधिकृत आवृत्ति 'म्येझ्दुनाराद्नाया क्नीऽगा'चीच फक्त.
एडिंग्टन, आर्थर.	द नेचर ऑफ द फिझिकल वऽर्ल्ड [इं].
एलिस, ए. जे..	ऑन द सेन्शेश्न्स ऑफ टोन (हेल्मोल्त्स्च्या जर्मन महाग्रंथाचें सटीप विस्तृत विवाद्य भाषान्तर). [इं]
ऑग्डन ॲण्ड रिचर्ड्स आय. ए.	द मीऽनिंग ऑफ् मीऽनिंग [इं]

ओ 'कॉनर, जे. डी.	फोनेटिक्स [इं]
ओंकारनाथ ठाकूर.	प्रणवभारती [हिं]
ओगले.	संस्कृत काव्यशास्त्राचा इतिहास (काणेकृत इंग्रजीचें कांहीं फरकानें अधिकृत भाषांतर)
कपिलेश्वरी, बा. ल.	श्रुतिदर्शन
'कलिंदजी.'	संगीतपारिजात [सं हिं]
कवि, डॉ. रामकृष्ण.	भरतकोशः [सं इं]
काणे,पां.वा..	साहित्यदर्पण
काणे,पी.व्ही.	हिस्टरी ऑफ संस्कृत पोएटिक्स [इं]
काण्ट्, एमानुएल्.	क्रिटीक देयर प्राक्टीशेन् फेर्नुन्फ्ट [ज] (ज़ाम्लुंग् गोएशेन् आवृत्ति)
,,	क्रिटीक देयर राय्नेन फेर्नुन्फ्ट [ज] (ज़ाम्लुंग गोएशेन् आवृत्ति).
कार्माय्केल्, आर्. डी.	द लॉजिक् ऑफ् डिस्कव्हरी [इं]
कालेलकर, ना. गो.	ध्वनिविचार
,, ,, .	भाषा आणि संस्कृति
,, ,, .	भाषांच्या क्षेत्रमर्यादा
काळे, वि. रा.	मृदंगवादन भाग १
किंब्ल् (संपादक).	ॲनाटमी ऑफ मेमरी [इं]
कुंटे महादेव मोरेश्वर.	व्हिसिसिटयूड्स ऑफ दि आर्यन सिव्हिलिझेश्न इन इण्डिया [इं]
कॅनन, वॉल्टर.	द विझ्डम ऑफ द बॉडी [इं]
केतकर, गोदावरी.	भारतीय नाट्यशास्त्र
केतकर,श्री.व्यं.	प्राचीन महाराष्ट्र भाग १ : सातवाहनपर्व
,, ,,	महाराष्ट्रीय ज्ञानकोश, प्रस्तावनाखंड १ ते ५
केदारभट्टः.	वृत्तरत्नाकरः [सं]
केमकर.	वृत्तचित्र
,,	वृत्तमणिमाला
केलिंगर्,एफ्. एन्..	फाउंडेश्न्स ऑफ् बिहेव्हियर्ल रीसर्च [इं]
केल्वाड, मीनप्पा व्यंकप्पा.	गान्धर्वोपनिषद् भाग १ मूलाधार [मगुहिं]
केवलानंदसरस्वती.	मीमांसादर्शनम्
केळकर, नरसिंह चिंतामण.	संस्कृत विद्येचें पुनरुज्जीवन
कॉफ्का.	प्रिन्सिपल्स ऑफ् गेष्टाल्ट साय्कॉलजी [इं]
कु(ओए:)लर, व्होल्फ्गांग.	गेष्टाल्ट साय्कॉलजी [इं]
,, ,,	डाय्नामिक्स इन साय्कॉलजी [इं]
,, ,,	द प्लेस ऑफ व्हॅल्यू इन अ वऽर्ल्ड ऑफ फॅक्ट्स [इं]
कोल्हटकर,कृ. के.	भारतीय मानसशास्त्र अथवा सार्थ आणि सविवरण पातंजल योगदर्शन

कोवालाव्स्कि, लाज्झ्लाव्.	पॉझिटिव्हिस्ट फिलॅासफी [इं]
कोसर, लेविस.	द फंक्शन्स ऑफ् सोशल कॉन्फ्लिक्ट [इं]
कोहलः.	संगीतमेरु : (त्रिवंद्रम् आवृत्ति) [सं]
क्रिस्ट्ल, डेव्हिड.	लिंग्विस्टिक्स [इं]
क्रोचे, बेनेदेत्तो.	आएस्थेटिक्स ॲज अ सायन्स ऑफ एक्स्प्रेशन ॲण्ड जेनर्‌ल लिंग्विस्टिक्स [इं]
क्लेमंट्स्,सी.ई.	इण्ट्रोडक्शन टु द स्टडी ऑफ इण्डियन म्यूझिक [इं]
गंगाधरसूरिः.	काणादसिद्धान्तचंद्रिका [सं] (त्रिवंद्रम् आवृत्ति)
गाय्‌की.	ग्लॅण्ड्स रेग्युलेटिंग पर्सनॅलिटी [इं]
(गंगोपाध्याय) गांगुली.	रागज ॲण्ड रागिणीज [इं]
गुगन्‌बर्गर्.	ए जेनर्‌ल् हिस्टरी ऑफ् द क्रिश्चियन ईरा भाग १ ते ३ [इं]
गोच्छाल्क्.	आर्ट् ॲण्ड् द सोश्‌ल ऑर्डर [इं]
गोडबोले,प.ब. (परशुरामपंततात्या).	वृत्तदर्पण
गोभिलः.	पुष्यसूत्रम् (काशी आवृत्ति) [सं]
गु(ओए)टे, योहान व्होल्फ्‌गांग.	ओस्ट्-व्हेस्टलिशर डिवान [ज]
,, ,, ,, .	ऊंटरहाल्टुंगेन मिट एकर्मान [ज]
गोंयबाब (वालावलीकर), शणै.	कोंकणी नादशास्त्र
,, ,,	गोंयकारांची गोंयाभायली वसणूक
गोस्वामी, क्षेत्रमोहन.	संगीतसार [बं]
गोळे, महादेव शिवराम.	ब्राह्मण आणि त्यांची विद्या
ग्रे, सेसिल.	अ हिस्टरी ऑफ म्यूझिक [इं]
घनश्यामजी.	मृदंगसागर [हिंदी]
घाटगे.	कुडाळी
घोष, चन्द्रमोहन.	च्छन्दःसारसंग्रह : [सं]
घोष, मनोमोहन.	दि अभिनयदर्पणम् (सटीक इंग्रजी भाषान्तर) [इं]
,, ,,.	द नाट्यशास्त्र. भाग १,२ (,, ,,) [इं]
,, ,,.	द पाणिनीय शिक्षा (,, ,,) [इं]
चतुरपंडितः, भरतपूर्वखंडनिवासी.	श्रीमल्लक्ष्यसंगीतम् [सं]
चरकसंहिता अध्याय ७ [सं]	
चेरी, कॉलिन.	ऑन ह्यूमन कॉम्युनिकेशन [इं]
चेस, स्टयुअर्ट.	द टिरनी ऑफ वर्ड्स [इं]

चॉम्स्की, नोआम.	आस्पेक्ट्स ऑफ् द थियरी ऑफ सिण्टॅक्स [इं]
,, ,, .	सिण्टॅक्टिक स्ट्रक्चर्स [इं]
जगदेकमल्लः (चालुक्य).	संगीतचूडामणिः [सं]
जयकीर्तिः.	छन्दोनुशासनम् [सं]
जेम्स, वुइल्यम.	प्रॅग्मॅटिझ्म [इं]
,, ,, .	साय्कॉलजी [इं]
,, ,, .	प्रिन्सिप्ल्स ऑफ साय्कॉलजी भाग १,२ [इं]
जेस्पर्सन्, ऑटो.	लँग्विज : इट्स नेचर्, डिव्हलप्मेण्ट ॲण्ड् ऑरिजिन [इं]
जॉर्ज्, डब्ल्यू. एच..	द सायण्टिस्ट इन ॲक्श्न [इं]
जोग, द. वा..	भारतीय दर्शनसंग्रह
,, ,, .	सांख्यकारिका – कौमुदीप्रकाश [सं. मराठी]
,, रा. श्री.	अभिनव काव्यप्रकाश
,, ,, .	सौंदर्यशोध व आनंदबोध
जोन्स, अर्न्स्ट.	द लाइफ ॲण्ड वर्क ऑफ ज़िग्मुण्ड फ्रॉय्ड [इं]
जोन्स्, डॅनियल्.	द फोनीम – इट्स नेचर ॲंड यूऽज
जोन्स्, सर वुइल्यम्.	एशियाटिक रिसर्चिस [इं]
,, ,, .	सिलेक्टेड पेपर्स [इं]
जोशी, द. के..	भजनी मृदंगवादन
जोशी, ना. ग..	तुलनात्मक छन्दोरचना
,, ,,.	मराठी छन्दोरचना
,, ,,.	मराठी छन्दोरचनेचा विकास
झा, गंगानाथ.	द तत्त्वकौमुदी [इं]
टागोर, राजा एस्. एम्.(=ठाकूर,सुरेंद्रमोहन).	हिंदु म्यूझिकल इन्स्ट्रुमेंट्स [इं]
,, ,, ,, .	यूनिव्हर्सल हिस्टरी ऑफ म्यूझिक [इं]
टिळक, बा. गं..	श्रीमद्भगवद्गीतारहस्य अथवा कर्मयोगशास्त्र
टेंबे, गो. स.	कल्पना–संगीत
टॉड, जे.	ॲनाल्स ॲण्ड् ॲण्टीक्विटीज ऑफ् राजस्थान [इं]
टॉम्सन, ड्'आर्सी.	ग्रोऽथ ॲण्ड फॉर्म [इं]
टॉल्मन्.	रिलेटिव्हिटी, कॉस्मोजेनी ॲण्ड थर्मोडाय्नामिक्स [इं]

ठाकूर, सुरेंद्रमोहन. यंत्रक्षेत्रदीपिका [बं.]

डंक, जे. एल. ऑरिजिन ॲण्ड स्ट्रक्चर ऑफ् रिद्म [इं]
डन्, जे. डब्ल्यू. इण्ट्रूजन्स ? [इं]
,, ,, द सीरियल यूनिव्हर्स [इं]
डान्त्स. डायनामिक डिस्सोनन्स इन नेचर ॲण्ड द आर्ट्स[इं]
डाह्याभाई शिवराम. संगीतकलाधर [गु]
डे, कॅप्टन. द म्यूझिक ॲण्ड म्यूझिकल इन्स्ट्रुमेंट्स ऑफ सदर्न इण्डिया (अल्पसंख्य प्रतींची सचित्र दुर्मिळ आवृत्ति) [इं]
डे, एन. एल. जिऑग्राफिक डिक्शनरी ऑफ एऽन्शण्ट इंडिया[इं]
डयूई, जॉन. हाउ वुई थिंक
,, ,, एसेऽज इन एक्स्पेरिमेंट्ल लॉजिक [इं]
,, ,, क्रिएटिव्ह इण्टेलिज्न्स [इं]
,, ,, द इन्फ्लुएन्स ऑफ डार्विन ऑन फिलॉसफी [इं]
डयूई, जॉन. रीकन्स्ट्रक्शन इन् फिलॉसफी [इं]
,, ,, ह्यूमन नेचर ॲण्ड कॉण्डक्ट [इं]

तळेकर. अलंकारदर्पण
ताण्डयब्राह्मणम् (काशी आवृत्ति) [सं]
तुळसी, आपाशास्त्री. अभिनवतालमंजरी [सं]
,, ,, संगीतसुधाकरः [सं]
तैत्तिरीय प्रातिशाख्यम् (मद्रास आवृत्ति) [सं]
तोलस्ताय, ल्येव्. व्हॉट इज आर्ट? ॲण्ड अदर एसेऽज़. [इं]
त्सेलर. ग्रीक फिलॉसफर्स भाग ३,४ (आरिस्टॉटेलीस) [इं]

दण्डी. काव्यादर्शः
दत्त, रमेशचन्द्र. अ हिस्टरी ऑफ सिव्हिलिझेशन इन एऽन्शण्ट इण्डिया [इं]
दत्तिलम्. (त्रिवंद्रम् आवृत्ति) [सं]
दप्तरी, केशव लक्ष्मण. औपनिषदिक जीवनसौख्य
,, ,, ,, जैमिन्यर्थदीपिका
,, ,, ,, भारतीय ज्योतिःशास्त्रनिरीक्षण
दवे. पिंगळशास्त्र [गु]

दानीयलू, ॲलन.	इण्ट्रोडक्शन टु द स्टडी ऑफ म्यूझिकल स्केल्स [इं]
,, ,, .	नॉर्थर्न इण्डियन म्यूझिक भाग १,२ [इं]
दामोदरः.	संगीतदर्पणः (गुजराती भाषान्तरासहित, बडोदें) [सं]
दीक्षित, शं. बा..	भारतीय ज्योतिःशास्त्राचा इतिहास
देव, बी. चैतन्य.	सायको-आकूस्टिक्स ऑफ् म्यूझिक ॲण्ड स्पीच [इं]
देवल, कृ. ब..	आर्यसंगीताची उत्पत्ति व भारतीय गायनपद्धतिचीं मूलतत्त्वें
देशपांडे, वा. ह..	घरंदाज गायकी
,, ,, .	महाराष्ट्रज् कॉण्ट्रिब्यूशन टु हिंदुस्तानी म्यूझिक [इं]
देसाई, चैतन्य.	नान्यभूपालकृत भरतभाष्यम् [हिं]
दोझा, आल्बेर.	ला झियोग्राफी लँग्विस्तीक [फ्रें]
नवाबअली चौधरी, सय्यद (="ठाकूरनवाब").	मुआरिफ उन् नग़मात [उ]
नामलिंगानुशासनम् (त्रिवंद्रम् आवृत्ति) [सं]	
'नारद'.	अष्टोत्तरशततालक्षणम् [सं]
,, .	तालदशप्राणदीपिका [सं]
,, .	संगीतमकरन्द : (मं. रा. तेलंगकृत इंग्रजी टीकेसहित. बडोदा आवृत्ति)
नारदीय शिक्षा [सं]	
नारायणपण्डितः.	गणितकौमुदी. (आनंदाश्रम आवृत्ति) [सं]
,,	मानमेयोदयः (त्रिवंद्रम् आवृत्ति) [सं]
निःशंकशार्ङ्गदेवः.	संगीतरत्नाकरः (अड्यार आवृत्ति भाग १ ते ४, सिंहभूपालकृत संगीतसुधाकरः व चतुरकल्लिनाथकृत संगीतकलानिधिः या टीकांसह) [इं सं]
नीत्शे, फ्रीड्रिश.	द बर्थ ऑफ् ट्राजिडी आउट ऑफ द स्पिरिट ऑफ म्यूझिक. (जर्मन् वरून ग्रँडिज्कृत भाषान्तर) [इं]
नीलकण्ठ दीक्षित.	परिभाषावृत्तिः (त्रिवंद्रम् आवृत्ति) [सं]
पटवर्धन, मा. त्र्यं..	छन्दोरचना आवृत्ति १; आवृत्ति २.
,, ,, .	गज्जलांजली
पटवर्धन आणि साठे.	तबला–मृदंगवादनपद्धति भाग १, २.
पटेल, धनजीशाह.	कळावंत याने आर्यसंगीतकळा [गु]
पंडित, शं. पां.	श्रीवेदार्थयत्न

परांजपे, श. श्री.	भारतीय संगीतका इतिहास [हिं]
पाइक, केनेथ.	टोन लँग्विजिस [इं]
,, ,,	फोनेटिक्स–अ क्रिटिकल ॲनॅलिसीस ऑफ फोनेटिक थियरी, ॲण्ड अ टेक्निक फॉर द प्रॅक्टिकल डिस्क्रिप्शन्स ऑफ साउण्ड्स [इं]
पाउल, हर्मन.	प्रिन्सिपियेन देयर ष्प्राख्गेशिष्टऽ [ज]
पागलदास.	तबलाकौमुदी [हिं]
पाटणकर, रा. मा.	सौंदर्यमीमांसा
पातंजलमहाभाष्यम्	(निर्णयसागर आवृत्ति) [सं]
पातंजलयोगसूत्रम्	(मुंबई आवृत्ति, वाचस्पतिमिश्रकृत भाष्य व नागोजीभट्टकृत वार्तिकासह)[सं]
पाध्ये.	स्वरव्यंजनव्यवस्था
पाध्ये, प्रभाकर.	मर्ढेकरांची सौंदर्यसमीक्षा
पामर, फ्रँक.	ग्रामर [इं]
पार्श्वदेवः.	संगीतसमयसारः (मद्रास आवृत्ति) [सं]
पावगी, ना. भ..	भारतीय साम्राज्य
पिंगलनागः.	च्छन्दःसूत्रम् [सं]
,, .	प्राकृतच्छन्दःसूत्रम् [सं]
पियर्स, सी. एस.	कलेक्टेड पेपर्स भाग १, २ [इं]
पियर्सन, कार्ल.	अ ग्रामर ऑफ सायन्स [इं]
पुण्डरीकविठ्ठलः	नर्तननिर्णयः [सं]
पूर्वार्चिकच्छान्दसी (भांडारकर इन्स्टिटयूट् आवृत्ति) [सं]	
पॅनम, एच.	स्ट्रिंग्ड इन्स्ट्रुमेण्ट्स ऑफ द मिड्ल एऽजिस [इं]
पॅरी, ह्यूबर्ट.	दि ईव्होल्यूशन ऑफ द आर्ट् ऑफ म्यूझिक [इं]
पॉप्ले, रेव्हरण्ड.	द म्यूझिक ऑफ इण्डिया [इं]
पोल्यानि.	पर्सनल नॉलिज. [इं]
प्रतापसिंह देव.	संगीतसार ('राधागोविंद' संगीतसार) [हिं]
प्रभातदेवजी, राणा.	संगीतप्रकाश. [इंहिंगु]
प्रज्ञानंदस्वामी.	राग ओ रूप [बं]
,, .	हिस्टॉरिकल डिव्हलप्मेण्ट ऑफ् इण्डियन म्यूझिक [इं]

प्रियोळकर, अ. का. ग्रान्थिक मराठी भाषा आणि कोंकणी बोली

प्लांक, माक्स. रुण्डब्लिकऽ देयर फिझीक [ज]

फडके, ना. ह. लीलावती (भास्कराचार्यावरून सटीक भाषान्तर) [सं–मराठी]

फर्गसन. हिस्टरी ऑफ म्यूझिकल थॉट [इं]

फार्न्सवर्थ. म्यूझिकल टेऽस्ट : इट्स मेझरमेंट ॲण्ड कल्चरल नेचर [इं]

फॉक्स्–स्ट्रँग्वेज. म्यूझिक ऑफ् हिंदोस्तां [इं]

फ्रांकन्हॉय्झर. एस्टिमेशन ऑफ टाइम : ॲन एक्स्पेरिमेण्टल स्टडी [इं]

फ्रामजी, फिरोझ. द थियरी ॲण्ड प्रॅक्टिस ऑफ म्यूझिकल थॉट [इं]

फ्रांसे. ला पर्सेप्सियों द ला मूझीक [फ्रें]

फ्लेचर्. स्पीच ॲण्ड हियरिंग इन कॉम्युनिकेशन [इं]

बझांके. अ हिस्टरी ऑफ द आएस्थेटिक् [इं]

,, मेडियाटियो मेडिची [इं]

बनहट्टी, ना. दा. बालबोध संगीत भाग १, २, ३

बर्नल जे. डी. द सोशल फंक्शन ऑफ सायन्स [इं]

बर्नाडी, जी. डी.. काउंटर्पॉइंट. [इं]

बरो, ट्रायगण्ट. द न्यूरॉसिस ऑफ मॅन, ॲन इण्ट्रोडक्शन टु अ सायन्स ऑफ ह्यूमन बिहेव्हियर [इं]

,, ,, . सायन्स ॲण्ड मॅन्स बिहेव्हियर [इं]

बऱ्हाणपुरकर, गो. दे. मृदंग और तबलावादन सुबोध भाग १, २, ३ [हिं]

बापट, धुण्डिराजशास्त्री. ऐतरेयब्राह्मणाचें मराठी भाषान्तर

,, ,, . कृष्णयजुर्वेदसंहितेचें मराठी भाषान्तर

,, ,, . वैदिक संगीत अथवा संगीताचें प्राचीन स्वरूप

,, ,, . शुक्लयजुर्वेदसंहितेचें मराठी भाषान्तर

बार्टन्. द थियरी ऑफ म्यूझिकल इन्स्ट्रुमेंट्स [इं]

बार्टलेट, एफ. सी.. रिमेम्बरिंग [इं]

बार्फील्ड. पोएटिक डिक्शन [इं]

बिट्नर. देयर रिथ्मुस इन 'जाझ्' [ज]

"बृहस्पति" (= कैलासचंद्र देव). भरतका शास्त्रीय सिद्धान्त [हिं]

बेकन, फ्रान्सिस. नोवुम ऑर्गानुम (इंग्रजी भाषान्तर) [इं]

बेक्यारश, ग्योर्ग फॉन. दास हृ(ओऐ)रेन [ज]

बेन्फॉय्, थेओडोर. दी हाय्मेन देस सामवेद [ज]

बेर्गूझाँ, आंरी.	एसे सूर् ल दोनेझांमीदियात द ला कोंसियांस [फ्रें]
,, ,,	टाइम ॲण्ड फ्रीवुइल (लेखककृत इंग्रजी भाषान्तर)
,, ,,	लेवोल्यूसिआं क्रेआत्रीस [फ्रें]
बेरेल्सन, बी.	कण्टेट ॲनॅलिसीस [इं]
बॉलिंग, जी. एम्.	लॅंग्विज [इं]
बोडसे.	अहिराणीची कुळकथा
ब्रिज्मन, पी. डब्ल्यू.	ऑपरेशनल थियरी [इं]
,, ,, .	द लॉजिक ऑफ् मॉडर्न फिझिक्स [इं]
ब्लाउफ्कोप्फ, कुर्ट.	मुझीक्सोत्सिओलोगी [ज]
ब्लूम्फील्ड, लिओनार्ड.	लॅंग्विज [इं]
ब्लोश, बर्नार्ड; आणि ट्रेगर, जॉर्ज.	आउट्लाइन ऑफ लिंग्विस्टिक ॲनॅलिसीस [इं]
भगवानदास.	मृदंग–तबला प्रभाकर [हिं]
भट्टोजीदीक्षित.	सिद्धान्तकौमुदी (तत्त्वबोधिनी टीकेसहित) [सं]
भट्टोद्भटः.	भामहविवरणम् [सं]
भरतमुनिप्रणीतं नाट्यशास्त्रम्	(बडोदा आवृत्ति भाग १ ते ४) अभिनवभारतीसहित [सं]
भातखंडे, वि. ना.	अ कम्पॅरेटिव्ह स्टडी ऑफ सम ऑफ द लीडिंग म्यूझिक सिस्टिम्स ऑफ द फिफ्टीन्थ, सिक्स्टीन्थ, सेव्हण्टीन्थ ॲण्ड एऽटीन्थ सेंच्युरीज [इं]
,, ,, .	अ शॉर्ट हिस्टॉरिकल सऽर्व्हे ऑफ द म्यूझिक ऑफ अपर इण्डिया [इं]
,, ,, .	हिंदुस्थानी संगीतपद्धति भाग १ ते ४
भातखंडे–प्रणीत	हिंदुस्थानी संगीतपद्धति भाग १ ते ६ (संपादक–द. के. जोशी, भा. सी. सुकथनकर, वाडीलाल शिवराम नायक, श्री. ना. रातंजनकर)
भानू, चिं. ग. (संपादक).	छान्दोग्यब्राह्मण–उपनिषद् अध्याय ३ ते १०, मराठी [सं]
भास्कराचार्यः.	सिद्धान्तशिरोमणिः (प्रभावासनावार्तिकासह). [सं]
भामहः.	काव्यालंकारः ('भामहालंकार') [सं]
भाण्डारकर, आर. जी.	अ पीऽप इण्टु द अऽर्ली हिस्टरी ऑफ इण्डिया [इं]
भिडे, सदाशिवशास्त्री .	छान्दोग्योपनिषदाचें मराठी भाषान्तर

मिलर, जी. ए.	लँग्विज अ‍ॅण्ड कॉम्युनिश्न [इं]
मिलर, ह्य.	इण्टोडक्श्न टु म्यूझिक : अ गाइड टु गुड लिस्निंग [इं]
,, ,, .	हिस्टरी ऑफ म्यूझिक, अ‍ॅन इण्ट्रोडक्श्न [इं]
मीडर अ‍ॅण्ड मुय्स्कन्स.	हॅण्डबुक ऑफ बायोलिंग्विस्टिक्स [इं]
मुखोपाध्याय, हरिपाद.	ध्रुपदस्वरलिपि भाग १, २. [बं]
,, ,, .	प्राच्यसंगीततथ्य [बं]
मु(इ)लर–ब्लाताउ.	देयर व्हाण्डेल देस मुझिकालिशेन हो(ए)रेन्स [ज]
मु(इ)लर, माक्स.	(भाषांतर : काण्ट्स क्रिटीक् ऑफ् प्युअर रीझन्) [इं]
,, ,,	चिप्स फ्रॉम अ जर्मन वर्कशॉप [इं]
मु(ए)लर अ‍ॅण्ड हेव्हनर.	ट्रेंड्स इन म्यूझिकल टेऽस्ट [इ]
मुळे, कृ. ग.	भारतीय संगीत भाग १.
,, ,, .	भारतीय संगीत भाग २, ३ चें अप्रकाशित हस्तलिखित.
मॅक्किनी अ‍ॅण्ड अ‍ॅण्डर्सन.	म्यूझिक इन हिस्टरी [इं]
मेरिंगर एर. उण्ट मायर, का.	फेर्‌श्प्रेऽशेन उण्ट फेर्‌लेऽसेन [ज]
मॉण्टेग्यू, वुइल्यम.	वेऽज ऑफ नोऽइंग [इं]
मतंग.	बृहद्देशी (त्रिवंद्रम् आवृत्ति) [सं]
मन्रो, टॉमस.	ओरिएण्ट्ल आएस्थेटिक्स [इं]
मम्मटः.	काव्यप्रकाशः [सं]
मर्ढेकर, बा. सी.	साहित्य आणि सौंदर्य
मर्ढेकर, बी. एस.	आर्ट्स अ‍ॅण्ड द मॅन [इं]
महंमद अक्रम इमाम, हकीम.	(अ)मदन् उल् मौसीक़ी [उ]
महंमद रझा.	नग़्मात् इ आसिफ़ी [उफा]
माण्डेल्व्राउम्, डी. जी.	(संपादक). सिलेक्टिड राय्टिंग्ज ऑफ एड्वर्ड सापीऽर [इं]
माण्डूक्यशीक्षा [सं]	
मायर, एर्न्स्ट.	मुझीक इन त्साइट्गेशेऽहेन [ज]
मायर, माक्स.	हाउ वुइ हियर अ‍ॅण्ड हाउ साउण्ड्स मेक म्यूझिक [इ]
मायर, लिओनार्ड.	म्यूझिक इन हिस्टरी
मार्क्यूज़, हर्बर्ट.	ईरॉस अ‍ॅण्ड सिव्हिलिझेश्न [इं]
मित्र, वसन्तलाल.	गान्धर्वसंहिता [बं]
मिर्झा.	द लाइफ अ‍ॅण्ड वर्क्स ऑफ अमीर खुस्रौ [इं]
मिराशी आणि रानडे.	भारतीय संगीतमाला भाग १, २, ३.
मूळगांवकर, अरविंन्द.	तबला
यूल, जी. यू.	द स्टॅटिस्टिक्ल स्टडी ऑफ लिटररी व्होकॅब्युलरी [इं]
यूविंग, ए. सी.	द फण्डामेण्ट्ल क्वेश्चन्स ऑफ् फिलॉसफी [इं]

रघुनाथभूपालः (वास्तविक ग्रंथकर्ता गोविन्ददीक्षितर).	संगीतसुधाकरः [इं]
रस्सल, बर्ट्रॅण्ड.	इण्ट्रोडक्शन टु मॅथेमॅटिकल फिलॉसफी [इं]
,, ,, .	द ॲनॅलिसीस ऑफ माइण्ड [इं]
,, ,, .	द ॲनॅलिसीस ऑफ मॅटर [इं]
,, ,, .	द प्रॉब्लेम्स ऑफ फिलॉसफी [इं]
,, ,, .	मिस्टिसिझम ॲण्ड लॉजिक [इं]
,, ,, .	ह्यूमन नॉलिज–इट्स स्कोप ॲण्ड मेथड्स [इं]
रस्सल, बर्ट्रॅण्ड ॲण्ड व्हाइटहेड, ए. एन्.	प्रिन्सिपिया माथेमाटिका भाग १, २, ३ [इं]
राजवाडे, शं. रा. (अहिताग्नि).	ईशावास्योपनिषद्भाष्य
,, ,, ,, .	षड्दर्शनसमन्वय व पुरुषार्थमीमांसा
राजशेखरः.	काव्यमीमांसा–प्रथमाधिकरणम् [सं]
रातंजनकर, श्री. ना.	संगीतपरिभाषा
रानडे, अशोक.	संगीताचें सौंदर्यशास्त्र
रानडे ॲण्ड बेलवलकर.	अ कन्स्ट्रक्टिव्ह सर्व्हे ऑफ द उपनिषद्स [इं]
रानडे, ग. ह.	संगीताचें आत्मचरित्र अथवा सुशिक्षितांचें संगीत
रानडे, जी. एच. (=ग. ह.).	हिंदुस्थानी म्यूझिक [इ]
रामचन्द्रन्, एन्. एस्.	द रागज ऑफ कर्नाटिक म्यूझिक [इं]
‘रामजोशी’ (? रामचंद्र).	छन्दोमंजरी
रामामात्यः.	स्वरमेलकलानिधिः [सं] (मद्रास आवृत्ति)
रायशन्‌बाख, हान्स.	द डिरेक्शन ऑफ टाइम [इं]
रीस्, गुस्ताफ्.	म्यूझिक इन द मिडल एजिस [इं]
रेमण्ड.	द जेनेसिस ऑफ आर्ट फॉर्म [इं]
रेव्येत्स्, जी.	इण्ट्रोडक्शन टु द सायकॉलजी ऑफ म्यूझिक [इं]
,, ,, (संपादक).	थिंकिंग ॲण्ड स्पीकिंग [इं]
रेळे, स. कृ. (संकलक).	पातंजलयोगसूत्राचा अभिप्राय (बादरायणभाष्यासहित) [सं मराठी]
रोझन्ताल.	इण्डियन म्यूझिक ॲण्ड म्यूझिकल इन्स्ट्रुमेंट्स्
रोलां, रोमँ.	म्यूझिसियां(ज्) दॉझ्र्दुइ [फ्रें]
,, ,,	म्यूझिसियां(ज्) दोत्रेफ्वा [फ्रें]
लिमये, आ. बा.	अंकपाश
,, ,, .	जातिप्रस्तार आणि तद्गुणितें
,, ,, .	नष्टोद्दिष्ट आणि पताका

लिष्टन्ट्रिट.	म्यूझिकल फॉर्म [इं]
„ .	म्यूझिक–हिस्टरी ॲण्ड आयडियाज [इं]
लुण्डिन.	ॲन ऑब्जेक्टिव्ह सायकॉलजी ऑफ म्यूझिक [इं]
लँगर, सूझन.	फिलॉसफी इन अ न्यू कीऽ [इं]
„ „ .	फीलिंग ॲण्ड फॉर्म [इं]
लेन, जॉर्ज.	स्टडीज इन फायलॉलजी [इं]
लेयर्ड, जे०.	नॉलिज, बिलीफ ॲण्ड ओपीनियन [इं]
लेव्ही, एच..	द बेत्र ऑफ थॉट ॲण्ड ॲक्शन [इं]
लॉइड, लेवेलिन.	स्केल्स, इंटर्व्हल्स ॲण्ड टेंपरॅमेंटस [इं]
ल्येनिन, व्हादीऽमिर ईल्युइच.	मटीरियालिझम ॲण्ड एम्पिरियोक्रिटिसिझम् [इं]
वझे, रामकृष्ण नरहर.	संगीतकलाप्रकाश भाग १, २.
वन्द्योपाध्याय, कृष्णधन.	गीतसूत्रसार [बं]
वरिंगर.	ॲब्स्ट्रॅक्शन ॲण्ड एम्पथी, अ कॉण्ट्रिब्यूशन टु द सायकॉलजी ऑफ स्टाइल [इं]
विग्मोअर, जे. एच..	द नेचर ऑफ ज्यूडिशियल प्रुफ [इं]
विजयसिंहदेवजी, महाराणा.	संगीत भाव भाग १,२,३ [इहिंगु]
विद्यानाथः.	प्रतापरुद्रयशोभूषणम् [सं]
विश्वनाथः	साहित्यदर्पणः, ‘ विमला ’ टीकेसहित [सं]
वीव्हर, ई. जी.	थियरी ऑफ हियरिंग [इं]
वुड, अलेक्झांडर.	फिझिक्स ऑफ म्यूझिक [इं]
वुडवर्थ, आर. एस.	एक्स्पेरिमेण्ट्ल सायकॉलजी [इं]
„ „ .	कॉण्टेम्पररी स्कूल्स ऑफ सायकॉलजी [इं]
वेंकटाध्वरिः (वेंकटेश्वर, व्यंकटमखी).	चतुर्दण्डीप्रकाशिका [सं] (ग्रंथांत वेंकटमखी नांव फक्त एकदाच आलें आहे, वेंकटाध्वरी च बहुधा आढळतें)
वेबर, माक्स.	सोशल ॲण्ड रॅशनल फाउंडेशन्स ऑफ म्यूझिक [इं]
वेलणकर, ह. दा.	जयदामन् [संइं]
वॉटर्मन,	पऽर्स्पेक्टिव्ह्ज इन लिंग्विस्टिक्स [इं]
वॉट्सन, आर.	द ग्रेट सायकॉलजिस्ट्स् : आरिस्टॉट्ल टु फ्रॉय्ड [इं]
व्हाकर्नाग्ल.	आल्ट्इण्डिशऽ ग्रामाटीक [ज]
व्हिन्सेण्ट् , जे. एम्.	हिस्टॉरिकल रिसर्च [इं]
व्हीनर, नॉर्बर्ट.	एक्स्ट्रापोलेशन, इण्टर्पोलेशन ॲण्ड स्मूथिंग ऑफ स्टेशनरी टाइम सीरीज [इं]
„ „ .	कायबर्नेटिक्स [इं]

व्हेन, जॉन.	प्रिन्सिपल्स ऑफ एक्स्पेरिमेण्टल ॲण्ड इण्डक्टिव्ह लॉजिक [इं]
व्हेब्लेन.	थियरी ऑफ द लीझर क्लास [इं]
व्हॉइल, हर्मन.	फिलॉसफी ऑफ मॅथेमॅटिक्स ॲण्ड नॅचरल सायन्सिस [इं]
,, ,, .	राउम्, त्साईट, मटीरी (ज)
व्हॉटमॉः.	लॅंग्विज [इं]
व्होल्फ.	जिंग्–उण्ट–ष्पील्मुझीक आउस एल्टरर त्साइट (ज)
शंकराचार्यः	ब्रह्मसूत्रशारीरभाष्यम् [सं]
,, .	योगतारावली [सं]
शरीफ, मुझफ्फर–ॲण्ड कॅरोलिन.	ॲन आउटलाईन ऑफ सोशल साय्कॉलजी [इं]
शर्मा, भगवतशरण.	तालप्रकाश [हिं]
शाण्ड्लर, ए. आर..	ब्यूटी ॲण्ड ह्यूमन नेचर
शाफ्टस्बरी, एड्मण्ड.	ऑपरेशन्स ऑफ द अदर माईंड [इं]
शास्त्री, के. व्ही..	द भरतार्णव ऑफ नन्दिकेश्वर [इं]
शिंत्रे, शिवरामशास्त्री.	श्रीवेदांगार्थचन्द्रिका (सुटे भाग)–सार्थ श्रीवेदांगशिक्षा, सार्थ वेदांगज्यौतिषम्, सार्थ पिंगलच्छंदःसूत्रम्, सार्थ वेदान्तनिघंटु अथवा वैदिक–मराठी कोश.
शीक्षासंग्रह :	(काशी संस्कृत सीरीज्) [सं]
शुक्ल, नथुराम सुंदरजी.	नाट्यशास्त्र [गु]
शॅनन, सी. ई. ॲण्ड वीव्हर, डब्यू. डब्ल्यू.	द मॅथेमॅटिकल थियरी ऑफ कॉम्युनिकेशन् [इं]
शोएन, माक्स.	द आएस्थेटिक ॲटिट्यूड इन म्यूझिक [इं]
,, ,, .	सायकॉलजी ऑफ म्यूझिक [इं]
,, ,, . (संपादक).	इफेक्ट्स ऑफ म्यूझिक [इं]
शोपेन्हावर.	दी व्हेल्ट आल्स व्हिलऽ उंट् आन्शाऽउंग [ज]
श्नाइडर, मारियुस.	गेशिष्टऽ देयर मेः(य्)र्ष्टिमिश्काइट [ज]
श्वेताम्बरी जैन.	जयच्छन्दः [सं]
ष्ट्राइनित्सर.	मुझीक्गेशिष्ट्लिशर अटलास (नोटेशनपुस्तक) [ज]
ष्ट्राउस, आन्सेल्म (संपादक).	द सोशियॉलजी ऑफ जॉर्ज हर्बर्ट मीड [इं]
सडेकर.	तेरा भाषा आणि एकतीस भाषांचे मासले
सन्याल, डॉ. ए. एन..	रागज अँड रागिणीज [इं]

सहस्रबुद्धे, म. ना.	पद्यमीमांसा
साक्स, कुर्ट.	अ वऽर्ल्ड हिस्टरी ऑफ डान्स [इं]
,, ,, .	द राइझ ऑफ म्यूझिक इन द एऽन्शण्ट वऽर्ल्ड, ईस्ट ॲण्ड वेस्ट [इं]
,, ,, .	द हिस्टरी ऑफ म्यूझिकल इन्स्ट्रुमेण्ट्स् [इं]
सांख्यसंग्रहः	(चौखांबा आवृत्ति) [सं]
सान्तायाना.	द लाइफ ऑफ रीझ़्न भाग १, रीझ़्न इन कॉमून्सेन्स [इं]
,, ,, ,,	भाग ४, रीझ़्न इन आर्ट [इं]
,, ,, ,,	भाग ५, रीझ़्न इन सायन्स [इं]
सातवळेकर, श्री. दा. (संपादक).	सामवेदसंहिता [सं]
सादिक अलीखां.	क़ानून ए मौसिक़ी [उफा]
सापीऽर, एड्वर्ड.	लॅंग्विज [इं]
सांबमूर्ति, पी.	साउथ इण्डियन म्यूझिक भाग १ ते ४ [इं]
सामवेदः–कौथुमीशाखीयः (औंध मुद्रणालय)	
साळी एरंडोलकर, देवराव उखाशेट.	लीलावती (संमराठी–भाषान्तर)
सिमन्.	बाइट्रागऽ त्सूर् केण्ट्निस देअर वेदिशेन् शूलेन् [ज]
सील (शील) ॲण्ड सरकार.	पॉझिटिव्ह सायन्सिस ऑफ द एऽन्शण्ट हिंदूज भाग १, २ [इं]
सीशोअर, कार्ल.	इण्ट्रोडक्शन टु द सायकॉलजी ऑफ म्यूझिक [इं]
सुश्रुतसंहिता, (उत्तरतंत्रम् अध्यायः ६३).	
सॉरॉकिन्, प्योत्रिम्.	फ्लक्चुएश्न्स ऑफ ट्रूथ: अ सोश्ल ॲण्ड कल्चरल डायनामिक्स भाग १, २, ३ [इं]
सोबोएक, टी. एस. ॲण्ड ऑस्गुड, सी. ई. (संपादक).	सायकोलिंग्विस्टिक्स – अ सऽर्व्हे ऑफ थियरी ॲण्ड रिसर्च प्रॉब्लेम्स [इं]
सोमनाथः (मुद्गलः).	रागविबोधः (मद्रास आवृत्ति) [सं]
सोमेश्वरचालुक्यः, भूलोकमल्लः.	मानसोल्लासः अर्थात् अभिलषितार्थ-चिन्तामणिः, (विनोदविंशतिनामः चतुर्थः खंड :) [सं]
सोस्यू(इ)र्.	द कूर्(स्)द लॅंग्विस्तीक् झेनेराल् [फ्रें.]
स्टर्ट.	द सायकॉलजी ऑफ टाइम [इं]
स्टर्टव्हंण्ट.	द प्रोनॉ(उ)न्सिएश्न ऑफ ग्रीक ॲण्ड लॅटिन [इं]
स्टीव्हन्स, एस. एस. ॲण्ड डेव्हिस, एच.	हियरिंग [इं]
स्टीव्हन्स.	हॅण्ड्बुक ऑफ एक्स्पेरिमेण्ट्ल सायकॉलजी [इं]

स्टेबिंग, एल. सूझ़्न.	फिलॉसफी ॲण्ड द फिझिसिस्ट्स [इं]
,, ,, ,, .	मॉडर्न इण्ट्रोडक्शन टु लॉजिक [इं]
स्पिनोझा, बरुच.	एथिक्स जिऑमेट्रिकली एक्स्प्लेन्ड (इंग्रजी भाषान्तर)
,, ,, .	ऑन द इम्प्रुव्ह्मेण्ट ऑफ द इण्टलेक्ट (" ")
स्पेन्सर, हऽर्बर्ट.	फऽर्स्ट प्रिन्सिपल्स् [इं]
स्लुकिन, डब्ल्यू.	माइण्ड्ज ॲण्ड मशीन्स [इं]
हड्सन.	द लॉज़ ऑफ सायकिक फिनॉमेना [इं]
हण्टर.	मेमरी [इं]
हम्फ्रे, जॉर्ज.	थिंकिंग [इं]
हल, सी. एल..	प्रिन्सिपल्स ऑफ बिहेव्हियर [इं]
हरिपालदेवः.	संगीतमणिदर्पणः [सं]
हलायुधः.	छन्दःशास्त्रविवृत्तिः
हाउप्ट्.	आउस्ष्प्राख़्स्लेऽःरऽ [ज]
हाजी महंमद मर्दान अलीखां.	गुंच ए राग [उ]
हान्स्लिक, एडुअर्ड.	द ब्यूटिफुल इन म्यूझिक (कोहेन्कृत इंग्रजी भाषान्तर)
हायाकावा, एस. आय.	लँग्विज इन ॲक्शन [इं]
,, ,, (संपादक).	लँग्विज, मीऽनिंग ॲण्ड मॅटयूरिटी [इं]
हालदार, गुरुपाद.	व्याकरणदर्शनेर इतिहास [बं]
हॅरिमन, पी. एल. (संपादक).	एन्सायक्लोपीडिया ऑफ सायकॉलजी [इं]
हॅरिस, झेलिग.	मेथड्स इन स्ट्रक्चरल लिंग्विस्टिक्स [इं]
हेमचन्द्रः.	अभिधानचिन्तामणिः – देवकाण्डम् [सं]
,, .	काव्यानुशासनम् अर्थात् छन्दोविचितिः [सं]
,, .	शब्दानुशासनम् अर्थात् सिद्धहेमचन्द्रः [सं]
हेरास, एच्.	द आरविदु डायनॅस्टी ऑफ विजयानगरम् [इं]
हेल्म्होल्ट्स्, हर्मन फॉन.	(ई)यूबर दी टोनेन्एम्प्फिण्डुंगेन [ज]
हॉकेट, चार्ल्स.	कोर्स इन मॉडर्न लिंग्विस्टिक्स [इं]
हॉब्हाउस, एल. टी.	थियरी ऑफ नॉलिज भाग १, २, ३ [इं]
क्षीरस्वामी.	उद्घाटनम् (अमरकोशावरील – नामलिंगानुशासना-वरील –टीका) [सं]
क्षेमेंद्रः.	संगीतचूडामणिः [सं]

कोशादि संकलनें

एन्सायक्लोपीडिया ब्रिटानिका [इं]
एन्सायक्लोपीडिया अमेरिकाना [इं]
ब्रॉक्हाऊस [ज]
ग्रोसऽ डूड्न [ज]
लारूस [फ्रें]
महाराष्ट्रीय ज्ञानकोश
व्होहेर ? [ज]
हिस्टॉरिक्ल ॲट्लस ऑफ इण्डिया (जॉपेन)
एन्सायक्लोपीडिया ऑफ सोशल सायन्सिस (सेलिग्मन) [इं]
भारतीय संस्कृतिकोश (जोशी)
भारतीय चरित्रकोश (चित्राव)
सेक्रेड बुक्स ऑफ द ईस्ट (माक्समु(इ)लर) [इं]
वेदसंहिता (चित्राव, सातवळेकर)
श्रुतिबोध (कोल्हटकर)
द न्यू ऑक्स्फर्ड हिस्टरी ऑफ म्यूझिक [इं]
एन्सायक्लोपीडिया ऑफ इस्लाम [इं]
इस्लामिक कल्चर [इं]

परिशिष्ट २

शुद्धि–सुधारणा

भाषेच्या लिपिकरणाबद्दलचें लेखकाचें मत पृ. ४३६ च्या तळटीपेंत आहेच; तें नजरेआड केलें तरीहि छपाईच्या अगणित चुका राहिल्या आहेत; त्यांजबद्दल क्षमा मागण्यापलीकडे लेखका-जवळ दुसरा इलाज नाहीं. 'शुद्धिपत्र' विस्तारूं नये म्हणून येथील कोष्टकांत केवळ अशाच स्थळांचा उल्लेख आहे कीं जेथील झालेल्या छपाईमुळें अर्थहानि होईल अथवा अर्थ अस्पष्ट होईल, आणि जेथील चूक सहज ओलांडतां येणार नाहीं.

पुस्तकाची छपाई अनेक वर्षें चालली; तेवढ्या काळांत कांहीं संदिग्धता–त्रुटि इत्यादि दोष नजरेस आले, कांहीं नवी आवश्यक माहिती मिळाली. तिचा उपयोग वाचकांस झाला पाहिजे, म्हणून त्या त्या सुधारणाहि येथें सुचविल्या आहेत.

पृष्ठ	ओळ वरून	ओळ खालून	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
१	१		काये	का ये
१		२	अधिक	आधिक्य
२		९	शकेल, या	शकेल. या
३	६		नीपसा	नीपसा'
३		८	मंडळ	मंडळी
३		८	कैखुस्त्रौ नौरोजी	कैखुस्रौ नवरोजजी
३		७	पटेल [२३]	पटेल[२४]
५	२		तत्वज्ञान	तत्त्वज्ञान
५	१३		पोंचविण्याच्या	पोहोंचविण्याच्या
५	१८		अस्तित्त्वांत	अस्तित्वांत
५		५	या वैज्ञानिक	वैज्ञानिक
६	७		स्मृति	स्मृती
७		१३	सुखात	सुरुवात
९	४,५		प्रत्येक...असतो.	"प्रत्येक...असतो."
९	५		वंदोपाध्याय	वंद्योपाध्याय
९	१०		वेळींच, वर्तवावा	वेळींच वर्तवावा
१०	३		आधुनक	आधुनिक
१०	७		हुंडी	ठुंठी

पृष्ठ	ओळ वरून	ओळ खालून	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
१०		२	हुंडी	ठुंठी
११	६		श्रीवेदांगाथचंद्रिका	श्रीवेदांगार्थचंद्रिका
१२	६		मागून	मागाहून
१३	३		धरिली	केली
१३		९	घटनेनुसार	घटनेला अनुसरून
१४	१		नर्तन	[या शब्दाला तळटीप]: नर्तनाचीं अंगें नृत्त व नृत्य. नृत्यांत हावभाव, नृत्त नादबद्ध. मराठीमध्यें नृत्य हा साधारण शब्द.
१४	३		तत्त्व	धर्मलक्षण
१४	६		धरूं.	करूं.
१४	९		शकतो म्हणून	शकतों. म्हणून
१४		११	झाला	झाला[८]
१४		१०	होणारा	होणारा'[९]
१४		१०	'अथवा स्वत:च	अथवा 'स्वतःच
१६		८	मधल्या स्तब्धताकालाला	मधल्या, स्तब्धताकालाला
१७	८		मज्जिगे	गज्जिगे
१७	१७		तालवाद्याविवेक	तालवाद्यविवेक
१७		१३	कालखंडनियमाचाच	कालखंडनियमनाचाच
१७		४	दृष्टिनें (मिश्र	दृष्टिनें. (मिश्र
१७		४	खरा,	खरा, व तोच महत्त्वाचा,
१८		१३	आपटणें हाताचा	आपटणें. हाताचा
२०	७		ज्ञातअज्ञात ' सर्व	' ज्ञातअज्ञात सर्व
२०	१५		त्याला कालकल्पना	त्याला बुद्धिनें कालकल्पना
२०		१३	नांवाची कथा	नांवाची, कथा
२०		१२	लेखकांची जी	लेखकांची, जी
२१	१		हें पाहिलें.	येथें होतों व हें पाहिलें.
२१	२		चित्रामागून	चित्रांमागाहून
२१	१०		कल्पनेनुसार	कल्पनेला अनुसरून
२१	११		ठरते, फांदीच्या	ठरते. फांदीच्या
२१	१४		विश्व	विश्वें
२१		१६	स्थिर, तथापि	स्थिर. तथापि

पृष्ठ	ओळ वरून	खालून	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
२२	१०-११		द्रष्टुनिरपेक्ष	अमुकद्रष्टुनिरपेक्ष
२२	१४		राय्	राय् (Rae)
२२		१४	व्हिलर्ड्	क्लिफर्ड्, पियर्स्,
२२		२	विज्ञानाभ्यास, तो	विज्ञानाभ्यास. तो
२२		१	नाहीं,	नाहीं.
२३	२		करणें,	करणें.
२३	८		कराययाची	करावयाची
२३	९		इण्डिटर्मिनसी	इण्डिटर्मिनसी—
२३	१४		एडिंग्गटन्	एडिंग्ट्न्
२३	१७		रुंडब्लिक	रुंड्ब्लिकऽ
२३	१८		वेदांगा...	वेदांगां...
२३		१२	तत्त्व	आधारग्रहण
२३		८	वरणाऱ्यांपैकीं	करणाऱ्यांपैकीं
२४	१०		संप्रमोष	(याला तळटीप): संप्रतीति, भावप्रतीति, ॲब्स्ट्रॅक्शन्.
२४	१६		चित्त	अन्तःकरण
२५		६	काल	कालमान
२५		६	लकॉग्त्	लकॉम्त्
२५	९		चिकित्सेनुसार	चिकित्सेवरून
२५	१०		टाइम्) ची	टाइमची)
२५	११		फ्रांकन्हॉझय्र	फ्रांकन्हॉय्झर
२५	१९		अस्तित्त्व	अस्तित्व
२५		८	आहतसें	आहेतसें
२५		१	लॅरेन्स्	लॅरेन्त्स्
२६	२		शास्त्रज्ञसमाजापलीकडे	शास्त्रज्ञसमाजापलीकडे
२६	४		मीडियाज़्	मीडिया
२६	११		कणांहूहि	कणांहूनहि
२६	१६		सत्त्यज्ञान	सत्यज्ञान
२६		८	कोठें नाहीं.	(या वाक्याला तळटीपः) ऋग्वेदान्तर्गत शांखायन ब्राह्मणांत शिल्प म्हटलें आहे; "त्रिवृद्वै शिल्पं। नृत्यं गीतं वादितमिति।" २९'५.

पृष्ठ	ओळ वरून	ओळ खालून	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
२६		४	वाद्यानुग	वाद्यानुगं
२६		२	मागदेशीयमेदेन	मार्गदेशीयभेदेन
२६		१	सुखरैरतानैरुपैतं	सुस्वरैस्तानैरुपेतं
२६		१	सुखसाधनम	सुखसाधनम्
२७	३		नाख्यशास्त्रम्	नाट्यशास्त्रम्
२७	६		परंपरेनुसार	परंपरेचा
२७	८		ध्वन्यालोक	ध्वन्यालोकः
२७	१२		आकूस्टिवस्	आकूस्टिक्स्
२७	१८		आधाराधिष्ठित	आधाराधिष्ठित
२७		८	सखोल आहेत	सखोल आहे
२७		७	त्याच्याच	त्यांच्याच
२७		२	'स्वर' अ	'स्वर' म्हणजे अ
२८	६		लिपींत	लिपिमध्यें
२८	७		तामीळ	तमिळ
२८	१५		हें व्याकरणांतील	हें मराठी व्याकरणांतील
२८	१६		जकराच	जकारच
२८	१७		अनुनासिकल नाहीच	अनुनासिक नाहींच
२८		९	गुंग आहे.	गुंग आहे).
२८		२	गृह्णाति	गृह्णाति
२९		१६	रत्नाकार	रत्नाकर
२९		१५	रंजकत्वम	रंजकत्वम्
२९		१५	हेतुगर्भं	हेतुगर्भं
२९		५	षडजादिदर्शनात्	षड्जादिदर्शनात्
३०	३		षड्जंग्रामे	षड्जग्रामे
३०		१४	आयबीएम्	अमेरिकेंतील आय् बी एम्
३०		१	अर्धाच सेकंद	त्यांत अर्धाच सेकंद
३०		१	साधन	मान
३१	१		या मापाला	अशा कंपद्रुतिच्या मापाला
३१	४		आहेत (ते	आहेत. (ते
३१	७		स्वरागविचार	स्वररागविचार
३१	११		केला नाहीं	केला नाहीं).
३१	१३		स श्रुतिः	सा श्रुतिः

पृष्ठ	ओळ वरून	ओळ खालून	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
३१	१५		कलानिधी टीका	कलानिधिटीका
३१	१८		लिखिलें	लेखिलें
३१	१९		कुवतीनुसार	कुवतीप्रमाणें
३१		११	मं. वा. राजाध्यक्ष	मं. वि. राजाध्यक्ष
३१		७,८,९		[येथील अधोरेषा अनुक्रमें पुढील अक्षरां-खालीं पाहिजेत :– आ, यो, वः, प्रा, प, व, र्वा, ता, आ, भू, आ, इ.]
३१		८	आहेत. आणि	आहेत; आणि
३१		८	विश्वांभूतान्यांपः	विश्वाभूतान्यापः
३१		७	सर्वम्इमधील	सर्वम् मधील इ
३२	४		मज्जिगे	गज्जिगे
३२	६		सीसचन्द्र	सीसचन्द्र
३२	१२		तीपति	तीपति ×
३२	१३		सम...आणली आहे	अवसान..आणलें आहे.
३२		१२	नाट्यशास्त्र	नाट्यशास्त्रम्
३२		९	कलाकालान्तरकृत	कलाकालान्तरकृतः
३३	१		तद्वीज	तद्वीजं
३३	२-३		तन्मात्रा...वाटतें	(हें वाक्य गाळावें)
३३	१०		मुंबईमध्यें	मुंबइमध्यें
३३		१४	क्रियया	क्रियाया
३३		१३	तत्परिच्छेदत्वं	तत्परिच्छेदत्वं
३३		१२	लध्वादिति	लघ्वादिति
३३		१२	प्लृतादयः	प्लुतादय :
३४	४		मात्राच	मात्रांचे
३५		६	स्त्रोतोगता	स्रोतोगता
३५		६	सामान्य	साधारण
३६	५		स्त्रोतोगता, स्त्रोतावहा, स्त्रोत	स्रोतोगता, स्रोतावहा, स्रोत
३६		१७	स्त्रोतोगता	स्रोतोगता
३६		१४	विलंबित द्रुत	विलंबित-द्रुत
३६		१३	विलंबित-मध्य	—विलंबित-मध्य
३६	१३		मध्य;	मध्य; अथवा द्रुतविलंबितमध्य किंवा मध्यविलंबितद्रुत.
३६		६	क्या है	कहां है

पृष्ठ	ओळ वरून	ओळ खालून	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
३६		१	मूळच्या लयाचें	मूळच्या, लयाचें
३७	४		मध्य.	मध्य, अथवा विलंबितद्रुतमध्य किंवा मध्यद्रुतविलंबित.
३७	१०		पुढचा,	पुढचा भाग,
३७	१४		भारंती	भारती
३८	७		हनुमानकीऽऽ	हनुमाऽनकीऽऽ
३८		१९	झाला कीं	झाला, तिचा 'यतिच्छेद झाला,'कीं
३८		१२	कांहीं उच्चार	कांहीं विशिष्ट उच्चार
३८		९	पुल्लिंगी	पुंल्लिंगी
३९	३		दाखविता	दाखवितो.
३९	५		रामलक्षुमण जानकी	रामलक्षुमण...जानकी
३९	११		स्यान	स्थान
३९	१६		विश्रांतिस्थानालाच	विश्रान्तिस्थानालाच (यतिच्छेदालाच)
३९	१८		होण्वाचा	होण्याचा
३९		७	नैतत्त्वमुपपद्यते	नैतत्त्वय्युपपद्यते
३९		६	पार्थं	पार्थ
४०	१		...दुर्गतिं	...दुर्गतिं
४०	७		चित्ता बघतो	चित्ता । बघतो
४०	७		प्रकारें	प्रकारें;
४०	८		समाचित्तानें	समचित्ता—। नें
४०	८		माझा प्रस्तुतचा	माझा; प्रस्तुतचा
४०	८		बघतील तर	बघतील । तर
४०	९		कवितेचें पुष्कळसें	कवितेचें; पुष्कळसें
४०	१५		दरदनीं	दरदनी
४१	१		अनहत	अनाहत
४१		४	मेदामेद	भेदाभेद
४१		४	तत्त्वावर	आधारावर
४१		२	हें म्हणणें	हेंहि म्हणणें
४२	१४		पंडितकवींच्या	पंडितकविच्या
४३	२		स्नानेपुरी	खानेपुरी
४३	४		ही	हीं
४३	९		असतें तेथें	असतें. तेथें
४३	१२		तबल्या 'धा'	तबल्याचा 'धा'

पृष्ठ	ओळ वरून	ओळ खालून	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
४३	१२		अवघान	अवधान
४३		१३	आघातवर्णाच्या	आघातवर्णांच्या
४३		११	गीतांताहि	गीतांतहि
४४	११		हें तत्त्वच	हा सिद्धान्तच
४४		१८	स्त्रोतोगता	स्रोतोगता
४४		१७	स्त्रोतोगता	स्रोतोगता
४४		१०	सोईनुसारच असणार	सोईप्रमाणेंच असणार
४४		६	हीहि	हींहि
४५	१		त तर	तें तर
४५	४		मात्रा	मात्राकाल
४५	१०		अर्थात्.	अर्थात्,
४५	१३		द्रुतलयाचा...पावपट	[हें द्विरुक्त वाक्य गाळावें]
४५		१३	नरीहि	तरीहि
४६	३		मंगळूरकर यांनी	मंगरूळकर यांनीं
४६	१०		स्त्रोतोगतायति–	स्रोतोगतायति–
४६	११		स्त्रोतोगता	स्रोतोगता
४६	११		ग्रंथातुसार	ग्रंथानुसार
४६	१२		गेपुच्छा	गोपुच्छा
४६	१५		स्त्रोतोवद्गमनात्तथा	स्रोतोवद्गमनात्तथा
४६	१५		ताद्रूण्यादेव	ताद्रूप्यादेव
४७	मथळा		टिकाटिप्पणी	टीकाटिप्पणी
४७	६		सम	अवसान
४७	६		समेवरचा	अवसानींचा
४७	६		डागरबंधूंची सम	जगरबंधूचें अवसान
४८	८		अखतारी	अखतरी
४७	१६		...साऽऽ...	...सा'...
४९	१६		भिक्षुको	भिक्षुकी
५०	१५		जातींस्त	जास्तींत
५०		१७	स्वरांची तान	स्वरांची ती तान
५०		२	खालींवर	कमींतकमी दोनदा खालींवर
५१		१३	तत्त्वदृष्ट्या	व्याख्यादृष्ट्यां
५१		१५	म्हणचे	म्हणजे
५१		५	आहेत. असें मानितात	आहेत असें मानितात.

पृष्ठ	ओळ वरून	ओळ खालून	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
५२	६		दरबार झटका	दरबार, झटका
५४	मथळा		[हा मथळा डाव्या किनारीपर्यंत डावीकडे सरकवावा]	
५४	९		अलातचक्र	आलातचक्र
५४	१३		अलातचक्रप्रतिमम्	आलातचक्रप्रतिमम्
५४	१६		अपनी	अपनीं
५५	कोष्टक		प्लृतकाल	प्लुतकाल (प)
५६		१५	चित्रा	चित्र
५७		१२	स्वरुपांत	स्वरूपांत
५८	१४		कालानियमास	कालनियमास
५९	मथळा		यपरिणाम,	लयपरिणाम,
५९	६		पांच, दहाहि.	[याला टीप :] पृष्ठ ४०५ पहावें.
५९	८		मात्रा बारा.	,, ,,
५९	१०		सहा, तीनहि.	,, ,,
५९	९		(ष्ट !)	(ष्ट । ऽ)
५९	९		। :	। :)
५९	११		। टक ॥	। ट्टक ॥
५९		११	एक या.	एक क्रिया.
५९		४	भूपति	भू ऽ पति
६१	१०		झष्टु	झण्टुं
६१	१४		खट्व्रगधरं	खट्वांगधरं
६१		८	म्हणून' दिङ्ग्ले	म्हणून, दिङ्ग्ले
६२	५		गेली, पण ती	गेली म्हणतात, पण खरोखर ती
६२	७		हीं बदललीं.	हीं फक्त बदललीं.
६२	१०		स्त्रोतोगता	स्रोतोगता
६३	८		संताशता,	संताशता=
६३		१६-१७	ताल हल्लींचा ताल	ताल, हल्लींचा 'ताल,'
६३		१५	आलीं विराम	आलीं. विराम
६३		१३	ई असें	ई असें,
६३		५	...वर्धिततेजाः	वर्धिततेजाः
६३		४	सूर्यः	सूर्यः
६५	१		मोडणीनुसार	मोडणीला अनुसरून
६५	८		प्राथमिक	प्राथमिक (म्हणजे लोकभाषाव्यवहारांतून सहज उत्पन्न झालेलें)

पृष्ठ	ओळ वरून	ओळ खालून	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
६५		१४	स्वातंत्र्याशिवाय मौज	स्वातंत्र्याशिवाय सहजतेची मौज
६५		९	उद्घट्टक	उद्‌घट्टक
६५		४	कांही होतें	कांहीं होतें (व तें धर्मसंबंधितच होतें)
६६	१		ब नाट्यशास्त्रावरील	व 'नाट्यशास्त्रम्'वरील
६६	२		गायनवादनाकार	गायनवादन प्रकार
६६	२		नाट्यशास्त्रांत	'नाट्यशास्त्रम्'मध्यें
६६	६		असा प्रयोग	असा 'द्वेधा' प्रयोग
६६	१२		बुजण्याचें	बुजण्याचें
६६		१९	८००–९००	१०००–११००
६६		१९	ग्रंथांत	ग्रंथांत खुलासेवार
६६		१०	हट्टाग्रहानें	हटाग्रहानें
६७	३		स्वरगत कला,	[याला टीपः] पृ. ४०७–४११ पहावीं.
६८	६		त्याच्या	त्या पुस्तकाच्या
६८	७		या चार	येथील चार
६८		१३	धाष्टर्याचें होईल !	[याला तळटीप :] 'अयज्ञोवा एष :, योऽसामा' (तैत्तिरीय संहिता २.५.८). ज्यांत साम नाहीं तो यज्ञ नव्हे. पण यावरून असें सिद्ध होत नाहीं कीं यज्ञाव्यतिरिक्त संगीतच नव्हतें, अथवा यज्ञसंस्था हाच भारतीय संगीताचा उगम. पहा : 'सर्वांवाचोवदन्ति सर्वासां वाचं अवसध्यै' (तैत्तिरीय संहिता ७.५.९)!
६८		८	जरा	जरी
६८		७	मात्रांचें	अक्षराधारित व्याख्या असली तरी मात्रांचें
६९		३	द्विपदाविराज	द्विपादविराज
६९	३		परंतु लौकिक	परंतु मात्राधारित व्याख्या असलेल्या लौकिक
६९	६		ऋग्वेद १.८५.१०	ऋग्वेद १.८५.१०, ७.९७.८, १०.३२.४
६९		१४	संहित !	सहित !
६९		१४	होत असला पाहिजे.	[याला टीप :] पहा – ऋक्संहिता १०.१४७.२; तैत्तिरीय संहिता ६.१.४, ७.५.९, ७.८.९; तैत्तिरीय ब्राह्मण २.५.५, ३.९.१४; ऐतरेय ब्राह्मण

पृष्ठ	ओळ वरून	ओळ खालून	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
				५.१.४; शतपथब्राह्मण १३,१.५; ताण्ड्य ब्राह्मण ५.६–१२, ६.१३, १४; कात्यायन श्रौतसूत्र ३.२, २०.३; बौधायनसूत्र १६.२१; आपस्तंबसूत्र २१.१७,१८; लाट्यायनसूत्र ३.१५, ४.१; ऐतरेय आरण्यक ५.१.४.
६९		११	बहुताशीं	बहुतांशीं
७०	६		मिळतें स्वर	मिळतें. स्वर
७०	८		अस्तिरवांत	अस्तित्वांत
७०		१५-१६	सारे–ग–	सारेग–
७०		१४	विधान आहे	विधान आहे (पृ. २०१–२०२)
७०		७	–टोंकावर	–मधल्या पेऱ्यांवर
७०		६	स्वालीं ?अतिक्रुष्ठा	खालीं?–अतिक्रुष्टा
७०		२	माण्डूकेय	मण्डूक
७१	१२		न्यायमत आहे'	न्यायमत आहे
७१	१३		न्यायसूत्रवृत्तिः	न्यायसूत्रवृत्तिः—
७१	१४		वर्णेभ्योतिरिक्त...	वर्णेभ्योऽतिरिक्त....
७१		१७	अकरा	सात किंवा नऊ
७१		१६	राणायनी	राणायणीय (राणायनीय)
७१		१२	˜	हें
७१		११	असें	असें पृ. ४५ वर
७१		१७	परंपरा होत्या म्हणतात	[याला टीप.] राणायणीय, सात्यमुग्र, कालीय, खल्वल, महाखल्वल, लांगल, कोहल, गौतम, जैमिनेय अशा नऊ; अथवा राणायणीय, सात्यमुग्र, कालीय, महाकालीय, लांगल, शार्दूल, अशा सात. "पुरा किल सामवेदस्य सहस्रभेदाः आसन् ! तेषु एकेषु अनध्यायेषु शक्रेण वज्रेण अभिहता प्रनष्टा इति श्रूयते ! शिष्टानां तु राणायणीयाद्याः नवभेशः ! केषांचिन्मते सप्त।"
७२	९		स्वरीकरणें	उरलेलीं स्वरीकरणें

पृष्ठ	ओळ वरून	ओळ खालून	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
७२		१२	त्रिश्रतिक	त्रिश्रुतिक
७३	१२		काटालोगुरु	काटालोगुस्
७३		१६	अस्तित्त्वाबद्दल	अस्तित्वाबद्दल
७४	१०–११		ती भाषा...आधीं	ती भाषा मतंगकृत बृहद्देशीच्या म्हणजे क्रिस्तीशक ७००–९०० च्या आधीं
७४		१५	संगीतर्टकाकार	संगीतटीकाकार
७६	१		त्रटि :	त्रुटि :
७६	१०		१ तत्तर	१ तत्पर
७६		११	गुर्वांक्षरोच्चारकाल	गुर्वक्षरोच्चारकाल
७६		४	$\frac{१}{२०}$	$\frac{१}{१०}$
७६		३	$\frac{१}{३२}$	$\frac{१}{३२०}$
७६		२	विज्ञया :	विज्ञेया :
७६		१	$\frac{१}{६४}$	$\frac{५}{६४}$
७६		१	नाहीं. (या लौकिकी	नाहीं. या लौकिकी
७७	१		नाट्यशास्त्रम् ३१.२ घनवाद्यविधिः	(नाट्यशास्त्रम् ३१-२ घनवाद्यविधिः)
७७	४		श्रेयकर	श्रेयस्कर
७७		१५	ग्राह्यतम वाटतें.	[याला टीपः] आर्यभटीयावरून केलेलें गणित पृ. २३१ वर पहावें. त्यानुसार १ लघ्वक्षरकाल १ = मात्रा = $\frac{३}{५}$ सेकंद
७८	८		३००	५००
७८	१५		ऽ असा, कधीं ऽ	ऽ असा, कधीं ऽ́
७८		१८	ऽ̆ गुरु	ऽ गुरु
७८		१६	दुप्पट व सावकाश	दुप्पट सावकाश
७८		९	इष्यते। नाट्यशास्त्रम्	इष्यते। (नाट्यशास्त्रम्
७८		७	त्रिविध कला	त्रिविधा कला
७९	१		८००–९००	८००-११००
७९	५		श्चत्पुटश्रयः।	श्चच्चत्पुटाश्रयः ।
८०	९–१०		सताल निबिद्ध	सताल, निबद्ध
८०		१७	उत्कृष्टच	रंजकच
८०		१४	आधार आहे ?	आधार आहे ? मार्गसंगीतहि 'सुस्वरैस्तानैरु-
८०				पेतम्' असेंच म्हटलें आहे !

पृष्ठ	ओळ वरून	ओळ खालून	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
८०		४	स्वर्यंत	स्वर्यंते
८०		३	निबद्धाश्चानिबिद्धश्च	निबद्धाश्चानिबद्धश्च
८२	मथळा		[हा मथळा डाव्या किनारी पर्यंत डावीकडे सरकवावा]	
८२	८		नोंदिले	नोंदिले.
८३	१०		तर सहा	तर चित्रमार्गामुळें सहा
८३	११		प्लृत...	प्लत...
८३		९	प्लृत...	प्लत
८३		७	मांडणीनुसार	मांडणीप्रमाणें
८३		५	प्लृतहि	प्लतहि
८३		१	अलंकार	उच्चार व अलंकार
८४	१		मांडणी नुसार	मांडणी प्रमाणें
८५	३		प्लतचिह्नाऐवजी	प्लतचिह्नाऐवजीं
८५	७		मात्रास	मात्रांस
८५	१०		उत्क्रान्तिच	प्रगतिच
८५	१०		तत्व	प्रमेय
८५		४	मात्राक्षरांस	मात्राऽक्षरांस
८६	११		लयकल्पना,	लयकल्पना, कलाकल्पना
८७	३		कठिण	निराधार
८७	१३		टाळी	नाडी
८७		१२	१२ मात्राकाल= $\frac{२}{९}$ सेकंद	४ मात्राकाल = $\frac{२}{९}$ सेकंद
८८		५	हें तत्व	हें मूळ
८८		२	सोईनुसार	सोईप्रमाणें
८९	३		गृहीत धरिलें	गृहीत केलें
८९	४-५		तत्त्व बाद केलें	सिद्धान्त बाद केला
८९	१६		तालमूलधर्मको	तालमूलधरमको
८९	१८		गुजारा होतो.	गुजारा होतो, कला शब्द गेला.
८९		१	भूमिकेनुसार	भूमिकेमुळें
९०	१५		'त'	'म'
९०		१५	मांडणीनुसार	मांडणीपरत्वें
९०		६	मराठी	मराठी गद्याच्या
९१	१०		धऽर्म	धऽऽर्म
९२	१३		असावा	नसावा
९२		११	पारंपरिक	पारंपारिक

पृष्ठ	ओळ वरून	ओळ खालून	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
९२	१४		सालानंतरचे आहेत.	[याला टीप :] नाडी दरमिनिटास ६० वेळां उडत असल्यास नाडीकाल १ सेकंद. त्यांत अक्षरमात्रा ३ तर मात्राकाल $\frac{१}{३}$ सेकंद, लघुकाल १$\frac{१}{३}$ सेकंद : नाडीकालांत अक्षरमात्रा ९ तर मात्राकाल $\frac{१}{९}$ सेकंद, लघुकाल $\frac{४}{९}$ सेकंद. आतां एका नाडीला १ टाळी तर लघुकाल १ सेकंद, मात्राकाल $\frac{१}{४}$ सेकंद : आणि ३ नाड्यांनां १ टाळी तर लघुकाल $\frac{१}{३}$ सेकंद, मात्राकाल $\frac{१}{१२}$ सेकंद म्हणून दरमिनिटास ६० या नाडीगतिमध्यें कमालकिमान मर्यादा–लघुकाल $\frac{१}{३}$ ते १$\frac{१}{३}$ सेकंद, मात्राकाल $\frac{१}{१२}$ ते $\frac{१}{३}$ सेकंद.
९३	१०		नादस्वर कोमलध, तीव्र म... तीव्र नी, असे म्हणजे	नादस्वर (तीव्र म,...तीव्र नी) असे घेणारे म्हणजे
९५	११		सारेगसारेमपनिसा	सारेगसारेमपनिसा'
९६	मथळा		[हा मथळा डाव्या किनारीपर्यंत डावीकडे सरकवावा]	
९६	५		अर्धे	अर्धा
९६	१०-११		मोजणीनुसार	मोजणीप्रमाणें
९३	१२		सांगड घातलेली	सांगड बहुधा घातलेली
९६	१५		लयांगसाधनाच्या	लयांगसाधनेच्या
९६		९	दृढभूमिः)	दृढभूमिः)'
९६		८	१ तेते	ते ते
९७	१०		ठेवावयाची केवढी	ठेवावयाची ती केवढी
९८		१६	एकेक मात्रेचा	एकेका मात्रेचा
९८		१५	मात्रेचें	मात्रेचा
९८		१५	'नाऽ' हीं	'नाऽ,' 'हेऽ', हीं
९८		१३	अधिनायक	अधिनाऽयक
९८		२	एकरच	एकारच
९९	११		असती).	असती, कारण जनगण यांत लागोपाठ दोन नकार आहेत त्यांमध्ये खंड पाडणें अवघड).
९९	१४		मर्जीनुसार	मर्जीनें
९९	१५		तत्त्वतः	शास्त्रतः

पृष्ठ	ओळ वरून	ओळ खालून	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
९९		१७	मर्जीनुसार	मर्जीप्रमाणें
१०१		११	विचार	तंतोतंत हिशेब
१०१		१०	$\frac{१}{८}$ सेकंद	$\frac{१}{१२}$ सेकंद
१०२	१		[येथील यादीवर पृ. १०१	वरील तीन मथळे पुनर्लिखित करावे]
१०४	१०		होतो व	होतो, व
१०५		१७	भावना	बुद्धि
१०५		१३	लयांगभावनेच्या	लयांगप्रतीतिच्या
१०५		२	दुप्पट व	दुप्पट, ३ ही ३ ची तिप्पट
१०५		१	दुप्पट आहे	दुप्पट आणि ३ ची चौपट
१०६	१४		तुतीयांश	तृतीयांश
१०७	११		बारा	बारा मुख्य
१०७	१८		अणुमंद्र	अणुमंद्र अथवा घोर
१०७		१	खुणांची	अशा खुणांची
१०९		३	, नारामा।	,। नारामा।
११०	१		...धा...	...ध...
११०	२		...मनाधप।	... मनधप।
११०	७		, मधाप।	,। मधाप।
११०	९		, धनसारगर।	,। धनसागर।
११०		१३	...नधापा (हा...	...नधाप। (हा...
११०		१०	सवाई	सवाई (कुआडी)
११३	५		गंधर्व अत्यंत	गंधर्व मूळचा अत्यंत
११३		१८	उऽत्कल	उत्–कल
		१७	मात्राविराम	मात्रा विराम
११४	१०		अधिक साडेतीन,	अधिक–साडेतीन,
११४	१४		सप्तकें.) येथें...	सप्तकें). [वेगळा परिच्छेद :] येथें...
११४		९	विकृतत्वाच्यनंशः आप्तोपदेशाच्य	विकृतत्वाच्चानंशः आप्तोपदेशाच्च
११४		२	अशा स्पष्ट	अशा, स्पष्ट
११५	१		मूळचाच	स्वस्थानींच
११५		१९	आचारिलेली	आचरिलेली
११५		१४	विकृति...विकृति	विकृती...विकृती
११५		१२	विकृति	विकृती

पृष्ठ	ओळ वरून	ओळ खालून	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
११५		११	विकृति	विकृती
११५		८	शुद्ध ग	(शुद्ध ग
११५		७	त्याची	त्यांची
११६	१०		तें	त्याला
११६		१२	काय तें कळत नाहीं.	ऱ्हस्वदीर्घाचा आहे.
११६		१०	खालीं टिंब	खालीं लिपिबाह्य टिंब
११६		१	वापरावयाची	लिहावयाचीं.
११६	८		तें अंगिकारिलें.	[याला टीपः] परंतु स्वतः पलुस्करांचे गुरु 'शुद्ध' नव्हे तर 'तीव्र'च म्हणत याला प्रस्तुत लेखक साक्ष आहे.
११७	५		तत्त्व	मूलगृहीत
११७	१४		निर्माण करितात.	[याला टीपः] हा 'मेलडी'च्या भूमिकेनें विचार आहे, टू-पार्ट क्लासिक्ल हार्मनीच्या दृष्टिचा नव्हे. आपलें विवेचन भारतीय संगीताबद्दलचें आहे.
११८		१८	वरील गाचा	वरील (आधीं सांगितलेल्या) गा चा
११८		१८	हा गांधार, वरील 'गा'च्या	हा द्वय गांधार, वरील तीव्र 'गा'च्या
११८		९	श्रति	श्रुति
११८		४	म हा	म हा र चा
११९	२		सा; रʌ;	सा; र, रʌ;
११९	१०		'रʌ' हाच	'रʌ', हाच
११९	१३		लागतें.	लागतें. तें रv असें लिहिता येईल.
११९		१२	सम पडून	अवसान येऊन
११९		९	४)(१ ३	४)(१ ३ ×
११९		८	४ | १ ६ ×	४ | १ ६
११९		३	३)(९	३)(९ ०
११९		२	रासानार	रासाना
११९		२	। गामगा ॥ + १	। गामगा ॥ गा + १

पृष्ठ	ओळ वरून	ओळ खालून	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
११९	४		स्थानभ्रष्ट होतात.	[याला टीपः] षड्जग्रामांत मध्यम हा ∧ इतका स्थानभ्रष्ट, आणि पंचम अचल. मध्यमग्रामांत पंचम हा v इतका स्थान-भ्रष्ट, आणि मध्यम अचल. प्रत्येकीं अकरा, दोन्ही ग्रामांत मिळून बावीस. "द्वैग्रामिक्यौ द्वाविंशतिः"
१२०	८		ठेवूनच) तीन	ठेवूनच) एकदां तीन
१२०	१४		मपथऽ	मपधऽ
१२०		३	वैशिष्ट्य	एक वैशिष्ट्य
१२२	मथळा		लयांगसाधन	लयांगसाधना
१२२	३		हालचाली	हालचाली (म्हणजे तालांगें)
१२२	५		भागांस	भागांस (तालांगांस)
१२२	६		वगैरे...वगैरे	वगैरे (स्वरांगें)...वगैरे (स्वरांगें)
१२२	७		भाग	(तालांगें)
१२२	७		जुनी	सामान्य
१२२	९		हालचालींनुसारच	हालचालींवरूनच
१२२	९		हस्तक्रियेनुसारच	हस्तक्रियेवरूनच
१२२		९	टाळी–करंगळी	टाळी–करंगळी–
१२३	मथळा		लयांगसाधन	लयांगसाधना
१२३	१		जातें पुन्हां	जातें. पुन्हां
१२३		३	गमम,	गमग,
१२४		१४	तत्त्व	शास्त्र
१२५	मथळा		लयांगसाधन	लयांगसाधना
१२५	५		असते कीं	असतें कीं
१२५		१३	प्रतिष्ठितहि आहे.	[याला टीपः] इंग्रजी 'फोक् म्यूझिक्' शब्दाचें फक्त शाब्दिक भाषांतर आपणांकडे आलें.
१२६		७	अलातचक्र	आलातचक्र
१२७	मथळा		लयांगसाधन	लयांगसाधना
१२७		१०	'दोन्' चा न्	'दोन्' चा 'द्'
१२८	९		क्रियेनुसार	क्रियेप्रमाणें
१२८		१८	तात्त्विक	व्याख्यात
१२८		११	अस्तित्त्वांत	अस्तित्वांत

पृष्ठ	ओळ वरून	ओळ खालून	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
१२९	मथळा		लयांगसाधन	लयांगसाधना
१३०	मथळा		लयांगसाधन	लयांगसाधना
१३१	मथळा		लयांगसाधन	लयांगसाधना
१३३	१०		लेखकाच्या माहितीनुसार	पुरावा आहे कीं
१३३	१४		भानुदास	भानुसिंह
१३४	७		क्यो	क्दो
१३५	१३		दि । सावयासा	दि । सावयाला
१३५	१६		कीणि	कोणिं
१३६	६		अवघाचि	अवऽघाचि
१३६	७		अवघाचि	अऽवूघाचि
१३७	८		वडोद्या-चीचा-करीऽऽ × × ×	वडोद्या–चीऽचा–करीऽ ऽ × × ×
१३७		२	कल्पनेंन	कल्पनेनें
१३८	५		लयांगमेद	लयांगभेद
१३८	१०		आकारयुक्त	'किंचित् आ'–कारयुक्त
१३८	१०		'पधसा''ऽ	' पधसाऽ '
१३९	१४		साधनाहि	साधनहि
१४१		३	रघुपतिराघव राजाराम्	[या खालील फुल्या अनुक्रमें र, रा, रा, रा यांच्या खालीं समजाव्या].
१४३	८		आवर्तॅन	आवर्तन
१४५	मथळा		सम कोठें असते ?	सम म्हणजे काय ?
१४६		१२	पिपीलिकामार्गोनें	पिपीलिकामार्गानें
१४६		२	वाटती	वाटतो.
१४७	मथळा		सम कोठें असते ?	सम म्हणजे काय ?
१४७		१७	अमल्यस	असल्यास
१४७		६	स्थिति भात्र	स्थिति–भाव
१४८	१५		वाटतें),	वाटतें).
१४८		११	इंद्रियाशीं	इंद्रियांशीं
१४८		२	विकारवासभा	विकारवासना
१४९	मथळा		सम कोठें असते ?	सम म्हणजे काय ?
१४९		८	क्रियात्वरुपामुळ	क्रियास्वरुपामुळें

पृष्ठ	ओळ वरून	ओळ खालून	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
१४९	१६		ही निद्रा;	[याला टीप :] येथील संदर्भात निद्रा हा एक विशिष्टार्थबोधक पारिभाषिक शब्द आहे असें प्रस्तुत लेखकाचें म्हणणें आहे. हें म्हणणें पारंपारिकाहून वेगळें आहे.
१५०		१६	लेखकांचे	लेखकाचे
१५१	मथळा		सम कोठें असते ?	सम म्हणजे काय ?
१५१	६		पोंचविला	पोहोंचविला
१५१	१३		नाहीं. ही	नाहीं ही
१५२	१३		अनुभववावें	अनुभवावें
१५२	१४		काय	कसा, काय
१५३	मथळा		सम कोठें असते ?	सम म्हणजे काय ?
१५३	१७		रूप असें आहे	रूप असें मानलें आहे
१५४		६	प्रगट	प्रकट
१५४		१	तत्त्वाची	सिद्धान्ताची
१५५	५		गीताची...कोणती	गीताचा...कोणता
१५५	७		यांवर	यावर
१५५		१२	मनमोहन	मदनमोहन
१५५		५	असें आहे.	असें लिहून व्यक्त केलें आहे.
१५५		१	'मोहन'	'नमोहन'
१५६	२		विरामयुक्त	विरामपूर्वक
१५६		१२	परंपरेनुसार	परंपरेनें
१५७	१०		सीऽतापति	सीऽताऽपति
१५७	१०		द्रुस्व	ह्रस्व
१५७		१७	स्वाभाविक	अर्थवाही
१५७		१३	त्यांमुळे	त्यामुळें
१५८	५		होणे स्वाभाविक	होणें युक्त
१५८	१६		'च'	'चं'
१५९	५		(एक, दोन, तीन, चार)	(एक,दोन,तीन,चार) (एक,दोन,तीन,चार)
१६०	[illegible]		आठ ॥ +	आठ ॥
१६०	८		(२ । ०५	+ २ (०५
१६१		१३	समान शक्तिनें	तिस्रजातिमध्यें समान शक्तिनें
१६१		९	स्थान तेथें	स्थान, तेथें

पृष्ठ	ओळ वरून	ओळ खालून	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
१६२		२	प्रकारांचे	प्रकारांचें
१६३	११		२४व्या	३·२४ या
१६४	७		ही चतस्र	ही केवळ चतस्र
१६६		१७	पत्त्यांच्या	पत्त्यांचा
१६७	३		ठरतें, तें	ठरतें. तें
१६७		१९	–लयागांच्या	–लयांगांच्या
१६७		१५	पद्धति	पद्धती
१६७		१३	परिभाषेनुसार	परिभाषेला अनुसरून
१६७		१०	...प्लुतांचाच	...प्लुतांचाच
१६९	३		(१)	१)
१६९	३		कालानुसार माप	कालानुसार एकूण माप
१६९	८		(२)	२)
१६९	११		म्हणजे प्रस्तार	–म्हणजे प्रस्तार
१७१		८	विराम	विराम (ᵕ)
१७१		७	विरामाचे दोन	विरामाचे असे दोन
१७२		१५	[येथे	येथें
१७२		५	अवववाचें	अवयवाचें
१७२		४	,०।	;।०।
१७२		२	।००७।	।००ᵕ।
१७२		२	मात्रांएवढा;	[खाला टीप:] येथील उभे दंड हे केवळ मात्रामर्यादा दाखवितात; तीं लघुकाल-दर्शक चिह्नें नाहींत.
१७३	९		तीव्रऋषभ	तीव्रऋषभ (रा)
१७६		४	गामाऽऽऽ.	गामाऽऽ.
१७७	६		प्रस्ताव	प्रस्तार
१७९	७		मात्रांकालांइतकें	मात्राकालाइतकें
१७९		१८	।कि।ट।ता।	॥ कि । ट । ता ॥
१७९		१३	नाही, तसेच 'किट' 'ता', किटता	नाहीं. तसेंच 'किटता'
१८१	२		हे श्याम	हे श्याम,
१८१	१२		। बीता (उं)[१]।	। बीता[२] (उं)[१]।

पृष्ठ	ओळ		झालेली छपाई	इष्ट छपाई
	वरून	खालून		
१८१		१४	सम	अवसान
१८१		१२	॰ ऊ	१ ऊ
१८२	३		ग=लल,	ग=लल.
१८२	१६		'लाग,	'लाग',
१८५	५		कोणतेंदि	कोणतेंहि
१८५	७		२] ननदिया;	२] ननदिया,
१८५	८		दीर्घ, ननदीऽया	दीर्घ; ननदीऽया
१८५	१०		दोन गुरु	दोन गुरू
१८५		१४	अलातचक्र	आलातचक्र
१८६	१०		पाहिलें	पहिलें
१८६	१३		४ ४ ।ऽऽऽ। ५ ६	४ ४ ।ऽऽऽऽ। ५ ६
१८६		१२	असल्मुळें	असल्यामुळें
१८६		१०	१३८० हून हवें,	१३८० हून अधिक हवें.
१९०	३		''कल्प''तच	कल्पां'तच
१९०	१३		संगीतग्रंथातहि	संगीतग्रंथांतहि
१९०	१५		शिवय	शिवाय
१९०		१२	नाहींत. केल्यास	नाहींत. तसें केल्यास
१९१		२	आकृतींत	आकृतिमध्यें
१९२	६		तीनहि गुरु	तीनहि गुरू
१९२	७		दोन गुरु	दोन गुरू
१९२	८		दोनलघु...तीनहि लघु	दोन लघू...तीनहि लघू
१९०	११		दोन लघु	दोन लघू-
१९२	११		३ लघु-	३ लघू
१९२	१२		४ लघु... ५ लघु... ६लघु ... ७ लघु	४ लघू...५ लघू...६ लघू . ७ लघू
१९३	६		खंडमेरुंचेच	(खंडमेरुचेंच
१९३		३	मेलखंडप्रस्तार.	खंडप्रस्तार.
१९५	७		चालेल.	घेतां येईल.
१९५		९	पूर्व रा पुढें	पूर्व रा, तो पुढें
१९५		८	घेतां नाहीं.	घेतां येत नाहीं,
१९५		२	रानानामा.	रागानामा.
१९६		२	धिननक	धीऽन् नक

पृष्ठ	ओळ वरून	ओळ खालून	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
१९७		११	जो ठरवूं	जो प्रथम ठरवूं
१९७		६	हे अंक:	हे अंक पहाः
१९७		५	हा दोनच्या	हा त्या दोनच्या
१९७		५	हा ६ च्या	हा त्या ६ च्या
१९७		५	हा २४ च्या	हा त्या २४ च्या
१९७		४	हा १२० च्या	हा त्या १२० च्या
१९७		४	हा ७२० च्या	हा त्या ७२० च्या
१९८	१०		खंडमेरू	खंडमेरु
१९९	५		वस्तु	वस्तू
१९९	१३		जावयाचा	जावयाचे.
२००	१३		हा रे. मूलक्रमांत	हा रे मूलक्रमांत
२००	१५		'रे' काढून	भेदांतला 'रे' काढून
२००		६	तिसरा	त्यामध्यें प हा तिसरा
२०१	१		मूलक्रमांत उलटी-	मूलक्रमांत रे उलटी-
२०१	६		दुसरा आंकडा	दोन हा आंकडा
२०१	७		पहिला आंकडा	आंकडा
२०२		१३	विस्तारमय	विस्तारभय
२०२		१४	मूलतत्त्व	मूलप्रमेय, धोरण
२०२		६	पूर्वीच्या लघुगुरुप्रस्तारां-	पूर्वीच्या उदाहरणांतील लघुगुरुप्रस्तारां-
२०२		३	२ लघु	२ लघू
२०३	१		एकच गुरुऽचा	एकाच गुरु (ऽ) चा
२०३	१४		उजवीकडे	त्यांतहि उजवीकडे
२०३		१३	सर्व लघु	सर्व लघू
२०३		११	तक गदि	तक, गदि,
२०५	३		५६, दोन	५६. दोन
२०५	३		करावी, प्लूत	करावी. प्लुत
२०५	६		द्रुत=मात्रा	द्रुत= २मात्रा
२०६	६		।ऽऽऽऽऽ्।,	।ऽऽ।ऽऽ्।,
२०६	७		।ती ऽऽऽऽऽऽऽऽऽ्।	।ती ऽऽऽ। ऽऽऽऽ ऽ्।,
२०६	९		।ऽपी।ऽ।ऽ।ऽ।ऽऽ।ऽ।ऽ या॥ ० × +	।ऽ।पी।ऽ।ऽ।ऽ।ऽ।ऽ।ऽ ॥ ऽ या। ० × +
२०६		७	स्वरालंकार म्हणा.	स्वरालंकार म्हणा,
२०७		९	नृत्याचा	नृत्ताचा

पृष्ठ	ओळ वरून	ओळ खालून	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
२०७		३	प्रतारानेंकळतें.	प्रस्तारानें कळतें
२०९	६		पुडें	पुढें
२०९	८		ठिकाणीं	अवस्थेंत
२०९	१३		तो	तों
२०९	१३		शक्य	संभवनीय
२१०		१३	माण्डूकेय	मण्डूक
२१०		१८	राज्याभित्रक	राज्याभिषेक
२१०		१३	अनंताचार्य-वामनाचार्य-नारायणाचार्य	नारायणाचार्य-रामाचार्य-वामनाचार्य-अनंताचार्य
२१०		१२	खुपेरकरशास्त्री	चित्रावशास्त्री-खुपेरकरशास्त्री
२१०		९	रामजीशांचा	रामजोशांचा (?)
२१०		६	रामजीशी	रामजोशी (?)
२११	७		परामर्ष	परामर्श
२११		१४	मराठींतरी	मराठींततरी
२१२	२		म्हटलें तें	म्हटलें. तें
२१२		१०	रीतीनें	रीतिनें
२१३		४	नाट्यशास्त्रांत	नाट्यशास्त्रम्‌मध्यें
२१३		४	आतोद्यविधि-	आतोद्यविधिः-जातिविकल्पनम्-
२१३		३	तानाश्चतुरशीति	तानाश्चतुरशीतिः
२१३		२-३	जातिविधानभागांत	जातिविधानभागांत-ध्रुवाविधानम् मध्यें-
२१३		१	त्यावरून	४-११७-१३३ वरून
२१३		१	प्रसार माहीत होते	प्रस्तार, नष्टोद्दिष्ट हे माहीत होते
२१४	१		नाट्यशास्त्र	नाट्यशास्त्रम्
२१४	२		इन्यादन्तरायेणन	इन्यादन्तरायेण
२१४	६		३५·४६ च्या	२८·३३ ते ३५ मधील
२१४		१०	मूलतत्त्वें	मूलप्रमेयें
२१५		१९	संगीतरत्नाकार	संगीतरत्नाकरः
२१५		११	संयोगमेरू	संयोगमेरुः
२१७	३		व ती	व तेव्हां ती
२१७	५		होईल, खरा	होईल खरा,
२१८	२		कॉम्प्यूटर-सह	कॅल्क्युलेटिंग् मशीन-सह
२१८		१३	प्रत्युतन्नमति	प्रत्युत्पन्नमति

पृष्ठ	ओळ वरून	ओळ खालून	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
२१८		३	सर्वनकोसा	सर्व नकोसा
२१९	१		[पृ.२१८ वरील तळटीपेचाच	हा भाग मानावा]
२१९		२	सार्किट्री	सर्किट्री
२२०		१	बाजूलाठेविला	बाजूला ठेविला
२२२	१२		नानाप्रांतांचे	नानाप्रांतांचें
२२४	१३		म्हणणे	म्हणजे
२२४	३		झाला आहे !!!	[याला टीप :] तथापि प्रस्तुत लेखकाचें मत असें कीं जेनरेटिव्ह्–स्ट्रॅटिफिकेशनल्–ट्रान्स्फॉर्मेशनल् इत्यादि जीं ग्रामर्स, तीं तशीच्या तशींच आणि एकट्या इंग्रजींतून उचलणें योग्य नव्हे. त्यांच्या उद्गात्यांनीं ज्या पद्धतिनें अभ्यास केला त्या पद्धतिनें आपल्या भाषेचा आणि नाना बोलींचा दीर्घ अभ्यास प्रथम केला पाहिजे आणि पाणिनिपरंपरेचेंहि अवधान राखलें पाहिजे.
२२७		५	नानाध्वनि.	नानाध्वनी.
२२७		१	स्वराक्षरयुक्त...रूपाचा	स्वराक्षरयुक्त,...रूपाचा,
२२७		१२	धारणा आहे.	[याला टीप :] पहा पृ. ४५१-४६२, ४६८-४८७
२२८		१६	मूळाक्षरे...सांगितलीं	मूलवर्ण...सांगितले
२३०		१७	'जाति'	'जाती'
२३०		२	१$\frac{१}{३}$ सेकंद	१$\frac{२}{३}$ सेकंद
२३१	८		गुर्वाक्षरें...गुर्वाक्षर	गुर्वक्षरें...गुर्वक्षर
२३१	८		लघ्वाक्षरें	लघ्वक्षर
२३१	९		गुर्वाक्षर	गुर्वक्षर
२३१	९		लघ्वाक्षर	लघ्वक्षर
२३२	५		'शम्या'ज	'शम्या'च
२३२	१२		–उकारहित	–उकाररहित
२३५	२		'यतिस्थान'	'यतिस्थान' (यतिच्छेदस्थान)
२३५	११		पक्षिणी हे(१०-१०)उपजाति	पक्षिणी (१०–१०) हे उपजाति–
२३६	८		'गति	'गति'
२३६	१०		,वेगवगेळी'	'वेगवेगळी'

पृष्ठ	ओळ वरून	ओळ खालून	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
२३८		१२	हें बळ	हा बलात्कार
२३८		५	तून	तून् (तीऽन्)
२४०		४	राहिल	राहिला
२४१	१४		म्हणुन	म्हणून
२४१		१४	परामर्ष	परामर्श
२४२		१५	तत्त्वतः	व्याख्येनें
२४२		१२	उपयोगांत	उपयोगास
२४३		६	मूलतत्त्वांचा	मूलसिद्धान्तांचा
२४४	६		परंपरगत	परंपरागत
२४४	९		तत्त्वानुसार	दृष्टिभूमिकेनें
२४४	१७		करणतत्त्वाचाहि	करणप्रयोजनाचाहि
२४४		१	पुस्तकांत होईल.	[येथे तळटीप संपली असें समजावें].
२४५	११		परामर्ष	परामर्श
२४५		९	आपलीं	आपली
२४६	६		धरलें आहे	केलें आहे
२४६		१३	'लो'	'लों'
२४६		११	लय	ताल
२४६		९	राधामाधव	राधामाधव'
२४७		१८	आपल्या संस्कारामुळें	आपल्या संस्कारामुळें
२४८	१२		घेतलेली	घेतलेलीं
२४८		१५	नाराराराराराररा	नाराराराराराररा
२४८		८	पै. बुंदूखां	मर्हूम बुंदूखां
२४९	१६		उत्क्रान्त	परिणत
२४९		११	४ सा	४सा
२४९		९	१ प	१प
२४९		७	४ सा	४सा
२४९		२	आणि सा	आणि सा
२४९		१	देत नाहींत.	[याला टीपः] आजच्या प्रघातान्वयें सा, प यांनां दुप्पट काळ दिला जातो.
२५०	१२		दाक्षिणात्यांनी	कांहीं दाक्षिणात्यांनीं
२५०		७	डमरू	डमरु,
२५१		३	पखवाज	पखावज

पृष्ठ	ओळ वरून	ओळ खालून	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
२५१		२	ऐकिला	ऐकिलावाचला
२५३	२		प्राचीन यादीमध्यें धकार नाही	[हें वाक्य गाळावें]
२५३	५		(ग,	(ग),
२५३		१	रूंद	रुंद
२५५	१		भाग	भाग–कला–
२५५	२		असते त्यांत	असतें. त्यांत
२५५	१२		ट १,	ट, १,
२५५		१३	उच्चारास	उच्चारांस
२५५		६	सागतां	सांगतां
२५७	१		हरी	हरि
२५७		१५	तुन	तुन् (तीऽन्)
२५७		१३	कर्मी	कमी
२५८	७		स्वरांदोलन नांव	स्वरांदोलन हें नांव
२५८		३	शंका आहे).	(शंका आहे. तसेंच 'फ्रेनिक् नर्व्ह्'चें.)
२५९	७		तत्त्वाचाच	सिद्धांताचाच
२५९	१५		परंपरेनुसार	परंपरेला अनुसरतां,
२५९		१०	सोईनुसार	सोईप्रमाणें
२६०	१३		मुख्यत: ब्रिजमन्	मुख्यत: पियर्स्, ब्रिज्मन्
२६१	१५		विश्वसनीय वाटतें.	[याला टीप :] 'प्रो. केरुनाना छत्रे यांनीं हार्मोनियम वाजवला' (३० एप्रिल १८६० च्या वर्तमानपत्रांतील वाक्य. 'केरोपंतांजवळ हिंदी पद्य कांहीं भाग पियानोवर वाजविण्यास शिकलों' (रा. सा. वि. ना. मंडलिक यांची रोजनिशी, १९ नोव्हेंबर १८६४. "... एक पियानोफोर्ते अने बे हारमोनीयम..." (गायन उत्ते-जक मंडळीच्या स्थापनासमारंभाचा अह-वाल, १ ऑक्टोबर १८७०).
२६१		१३	तत्त्वाच्या	घटनेच्या
२६२		१०	त्यांचें म्हणणें	म्हणणें
२६३	१		तरफ उचलली	तरफ कमी उचलली
२६३	५		त्यांची	त्यांचे
२६३	१४		पट्टीवरील	त्यांच्यावरील

पृष्ठ	ओळ वरून	ओळ खालून	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
२६३		१	२४ अथवा	२४ करणें अथवा
२६४		१७	हेंहि अगदी ठीक	हें मत समंजस
२६४		१३	सुरेल	सर्व तारांवर सुरेल
२६५	९		एक्स्पान्शन्स	एक्स्पान्शन्स् हे
२६५	११		परामर्ष	परामर्श
२६५		११-१२	सारंगी...वादकाः।औदुंबरी ...रावणहस्तकः ॥	औदुंबरी...रावणहस्तकः । सारंगी... वादकाः ॥
२६५		६	रचनाघटक	रचना व तिचे घटक
२६५		६	धनुकली	[याला टीपः] 'कोण' शब्द बोटांची चिमटी, नखी, गज अशा तीन अर्थांचा आढळतो परंतु येथें कोण=गज हाच अर्थ आहे. हें 'वाद्यवादनविचार' पुस्तकांत सिद्ध करूं. कोणवाद्य आणि अंगुलिवाद्य असें वर्गीकरण जेथेंजेथें आहे तेथें कोण=धनुष (गज). नखी किंवा जवा (प्लेक्ट्रम्) नव्हे.
२६६		१३	चावी.	चावी,
२६६		१२	अडकावलेली.	अडकावलेली,
२६७		१०	'सिलप्पदिकारम्'	'सिलाप्पधिकारम्'
२६८		१४	धनुष्य	धनुष
२६८		११	कमी	कमी व सरकते
२६८		१०	पडदे	पडदे पक्के व
२६८		१०	तिला आधार नाहीं.	[याला टीपः] उलट कैलासचंद्र देव हें ऐतिहासिक सिद्ध आहे म्हणून ठाम लिहितात. त्याचा आधार काय तर त्यांनीं स्वतःलाच 'बृहस्पति' हें नांव घेतलें आहे.
२६८		१	तुर्कांनी	तुर्कांनीं
२६९	११		अंतर्नादि	अंतर्नाद
२६९		३	आवृत्त्या	आवृत्ती
२७०	१०		रब्बबियर	रब्बाबियर
२७०		१४	जुनेंच	[याला टीप :] प्राचीन 'महानाटकवीणा' म्हणजेच गोटुवाद्यम् असें कांहीं तमिळांचें म्हणणें आहे].

पृष्ठ	ओळ वरून	ओळ खालून	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
२७०		६	मोठ	मोठा
२७१	४		मध्यें लिहिलें	मध्यें पृ. ४३–४४ वर
२७१	८		हीब्रू	ईब्री
२७१		१४	त्यांचेंहि	त्याचेंहि
२७१		११	तत्त्व अप्रसिद्ध आहे	विवरण अप्रसिद्ध आहेसें दिसतें
२७२	८		कंपकालाची	कंपकालांची
२७२		१३	तर गाज येईल, गाजामुळे आंसहि	तर घुमाऱ्यामुळें गाज येईल, आंसहि
२७२		१०	तर गाज	तर घुमाऱ्यामुळें गाज
२७२		३	पुस्तकांवरून	केवळ पुस्तकांवरून
२७२		१	दुर्लभ	दुर्लभः
२७३	१		समजूत	प्रचलित समजूत
२७३	९		तत्त्व	घटनागृहीत
२७३		१३	अंतनार्दाशी	अंतर्नादाशीं
२७३		१	ज्या बिंदुवर	तारेवर ज्या स्थानीं
२७४	६		आहे. गोलाईला	आहे, गोलाईला
२७४		५	षड्ज	मंद्रषड्ज
२७४		१	आधारनाद	(उंचीचा) आधारनाद
२७५	४		वेगळा	'पुस्तकांत सांगितलेल्याहून' वेगळा
२७५		७	(आधारनाद	(प्रस्तुत लेखकाच्या प्रयोगांत आढळलें कीं, आधारनाद
२७५		७	नि	नि॒
२७५		४	मंद	मंद्र
२७५		२	सा॒ सा नि॒	सा॒, सा, सा नि॒
२७६	१		उन्मेष	[याला टीपः] हे उन्मेषच. अखंड नाद नव्हेत.
२७६	५		तत्त्वविवेक	विवेक
२७६	९		करतां येते	करतां येतें एवढेंच
२७६	११		तुकोजीराव	सवाई तुकोजीराव
२७६		१५	रीति	रीती
२७७		९	उचलावीं ?	उचलावीं ? फार्सीमध्येंहि शहनाई नाहीं, सुर्नाइ आहे. तंबूरा, सुरनाइ, हे शब्द 'शिकस्तॆ' लिपिमध्यें लिहून पहावे.

पृष्ठ	ओळ वरून	ओळ खालून	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
२७७		३	विनोद आहे !	विनोद आहे ! 'गीतगानविवेक' पुस्तकांत परंपरागत चक्करदार तानांचे नमुने देऊं.
२७८	१		भाषत	भाषांत
२७८	४		ब्लादी	बाल्दी
२७८		१	घिस्सा	घिस्सा
२७९	१		साधारण	सामान्य
२८१	२		परंतु क्षेत्रचा	परंतु ल नंतर क्षेत्रचा
२८१	१३		एवूण	एकूण
२८३		१२	तत्त्वतः	स्वतः
२८३		९	म्हणतां येणार नाहीं.	म्हणत नाहींत.
२८३		३	। ट ॥ तक +	। ट ॥. तक +
२८४	९		उच्चारणाशीं जुळतील.	उच्चारणाशीं विशेष जुळतील.
२८५	४		(८	(०८
२८५	६		(८	(०८
२८६		१०	। धा)(धा । ×१२ १३	। धा)(धा । १२ ×१३
२८६		८	। धीं)(धा ४ ५	। धीं)(धा । ४ ×५
२८७	१		ठका	ठेका
२८७	३		२ २ । ताऽ। धागि । १२ १३	२ २ । ता)(धागि । १२ १३
२८७	४		२ (धाड । ५	२ (धाऽ। ५
२८७	६		उग्याचें	डग्याचें
२८७	८		२ २ ।तीऽ)(धींऽ। १२ १३	२ २ । तींऽ)(धींऽ । १२ ×१३
२८८		८	आडळतो	आढळतो
२८९	९		खालीभरी	खालीभरा
२८९	१४		उद्घटक	उद्घट्टकः
२९१	४		बोलाचाच	बोलासारखाच
२९१	१३		छंद	अमुक छंद

पृष्ठ	ओळ वरून	ओळ खालून	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
२९१		१४	तत्त्वतः व प्रत्यक्षांतहि	प्रत्यक्षांत
२९१		१४	वेगळें	वेगळे
२९१		१३	यांचे अर्धठेके	यांचे पहिल्यानें दिलेले अर्धठेके
२९३		२	। त्रक ॥	। त्रक ॥ +
२९५	५		। ऽतू)	। ऽतुन्)
२९५	११		पुढें केलें आहे.	[याला टीपः पहा पृ. ४७३ ४८७]
२९५	१६		अस्तित्त्व	अस्तित्व
२९५		९	परंपरेनुसार	परंपरेनें
२९५		४	' देशी ताल '	[याला टीपः पहा पृ. ४०३–४०७]
२९६	१		तत्त्वाचाच	कांटेकोरपणाचाच
२९६	७		हीं	ही
२९६	१२		तत्त्वतः	क्रियादृष्ट्यां
२९७	१		टेका	ठेका
२९७	७		वाटतें.	वाटतें,
२९८	६		सांगतात,	सांगतात.
२९८	९		ठेके आहेत	ठेके इतर पुस्तकांत आहेत
२९८	९		त्याला असलेली	त्याला माहीत असलेली
२९९	१		शकतील,	शकतील व आहेतच,
२९९	३		एक रूप	एक प्रसिद्ध रूप
२९९	५		वर्नी ऽ	वर्नी ऽ ×
२९९	१४		↓ ॥ ताधा) ×	↓ ॥ ता । धा) ×
२९९		५	वस्तु	क्रिया
३००	४		प्रस्तार	स्वरलयप्रस्तार
३००	१०		प्रस्तारास	प्रस्तारभेदास
३००	११		साधना–या	साधना–हे या
३००		१७	कीं मूळचा	कीं उच्चारशुद्धि-स्वरशुद्धिसाठीं मूळचा
३००		८	अर्थान् ही	अर्थात् गणितानें ही
३०३	७		जसा–जसा	जसा
३०३	९		१२ मात्रांचा	१२--मात्रांचा
३०३	१३		पडतास	पडतात

पृष्ठ	ओळ वरून	ओळ खालून	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
३०३	१४		एकजिनसी वस्तु	एकजिनसी वेगळी वस्तु
३०४	२		२–२	२–(२)
३०४	४		मागूं	मानूं
३०४	४		००	००।
३०४	९		छंद	नाना छंद
३०४	११		म्हणजे म्हणजेच	म्हणजेच
३०५	३		१३ व्या मात्रेपासून	१३ व्या तालमात्रेपासून
३०५		१२	तानेनें	तानेनें गीताच्या सुरुवातीलाच
३०६	२		४ (। धाऽत्रक।	४ (धा ऽ त्र क।
३०६	११		१०-११-१२-१३ या	९-१०-११-१२-१३ या पांच
३०६		१	(ना। धाधीं। ×	(ना। धा। धीं ×
३०७	२		(ता। ९	(ता। ०९
३०७		१२	आणि	तरी
३०८		३	म्हणत	म्हणत. लखनउ म्हणजेच पूरब, शर्क. दिल्लीसापेक्ष पूर्व.
३०९		१	अशा	अशा उलट्या
३१०	५		ठविणें	ठेविणें
३११	१		वर्षापूर्वी	वर्षांपूर्वी
३११	८		रनान	स्नान
३१२	१४		व्युत्पत्ति	व्युत्पत्ती
३१३		१०	। से। ऽऽ)...। लूंऽऽ।। ..। हो।ऽऽ)	। से।ऽ।ऽ)...।लूं।ऽ।ऽ।।..।हो।ऽ।ऽ)
३१४	९		दादऱ्याचे	दादऱ्याचें
		१८	दादग	उदास दादरा
३१४		१६	तीनुसारच	तिच्याप्रमाणेंच
		६	आहेत !	आहेत ! ज्ञानेश्वर हे रसिकश्रेष्ठच, आणि तुकाराम अत्यंत रंगेल !
३१५	६		मत्तत्ताल	मत्तताल
३१५	१४		। दन ।। +	। दन ।। +
३१६	१२		दखल घेऊनहि	दखल घेतली तरी

पृष्ठ	ओळ वरून	ओळ खालून	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
३१६		१५	तात्त्विक	गणिती
३१६		१३	गति	गती
३१६		११	सर्वगामी	उभयांगी
३१८	३		२ २-२-२-२-२	२-२-२-२-२ २
३१८		१६	उत्त्पत्ति	उत्पत्ति
३१८		१५	उत्त्पत्ति	उत्पत्ति
३१८		१०	धुमार	धमार
३१९		८	एका	एक्का
३२०	७		खुलाच.	खुलाच. पण 'तीन्' असेंच वाजतें, कांहींजण 'तीन्'च सांगतात लिहितात तेंच ठीक.
३२०		३	तिस्रलयाचात्त ↓	तिस्रलयाचाच ↓
३२१	१		(दिरांऽत ॥ ×	(दिरांऽत ॥ ×
३२१	८		'जनमानस' च्या	'जनमानस'
३२१	९		आकारावर 'रा' व 'शां'वर	'रा' व 'शां'च्या आकारांवर
३२१	१२		एण्डी डोलत	एण्डि एण्डि डोलत
३२२	२		सम-आवर्तनाची	समसंख्यांक मात्रांच्या आवर्तनाची
३२२	३		हल्लींची	हल्लींचा
३२२	४		ह	हें
३२२		१३	तत्त्वच कोणी मानीत	पथ्यच कोणी पाळीत
३२२		५	। ६↓धगेनधगेन↓ ।	। ६↓धागेन धागेन↓ ।
३२२	मथळा		दहा मात्रांचे तालठेके	[यावरः] खण्डजातिचे तालठेके
३२३		११	ड चा	ड चा
३२३		७	तत्त्व, नियम,	नियम,
३२४	३		(४किटतक↓ ।	(४↓किटतक)
३२४	६		नाट्यशास्त्र	नाट्यशास्त्रम्
३२४		२	(टाळ्या	(टाळ्या)
३२४		२	सम	अवसान
३२५		६	(तू। ना। क। त्ता)	(तूंन् । ना । कत्ता)

पृष्ठ	ओळ वरून	ओळ खालून	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
३२५		५	असें	असे
३२५		१	रचनातत्वाचीच	रचनापद्धतिचीच
३२६	४		(धा । गे । तू । ना)	(धा । गे । तून् । ना)
३२६	१५		काढून	काटून
३२६	१८		'ताज्जुब' आश्चर्य-	'ताज्जुब'-आश्चर्य-
३२६		१२	समस्थानीं	अवसानीं
३२६		९	परिभाषेनुसार	परिभाषेच्या अन्वयें
३२६		७	समेवर	अवसानीं
३२६		३	त्यावर जरब	त्यानंतर लगेच अवसानीं जरब
३२६		२	समेवर	अवसानीं
३२६		१	तात्त्विक	शास्त्रमूलक
३२७	२		समेवर	अवसानावर
३२७	६		समेवर	अवसानीं
३२७	७		समेवर	अवसानीं
३२७	१२-१३		एका समेवर	एका अवसानीं
३२७		४	समेवर	अवसानीं
३२७		२	त्रिवटतराना	त्रिवटतराना
३२८	८		समायतीनें	समायतिनें
३२८	१०		फ़ायलातुन्	'फायलातुन्
३२९	९		तत्पुरुष-द्विगु नव्हे.	तत्पुरुष. द्विगु नव्हे.
३२९	११		-'धमाल'-गीते	-'धमाल'-गीतें
३२९		२	हट्टाग्रह	हटाग्रह
३३०		१३	कलत	कळत
३३०		११	डुमरी	ठुमरी
३३०		१०	गीत प्रकार	गीतप्रकार
३३०		४	दादरा टप्पासुद्धां	दादरा-टप्पासुद्धां
३३०		३	चचलपणा	चंचलपणा
३३१	३		महाराष्ट्रांत	महाराष्ट्रांत
३३१	६		↓ ↓ ॥ धा । तीं । ऽ ×	↓ ↓ ॥ धा । धीं । ऽ) ×
३३१		९	हींच	हीच
३३२	४		पद्धतीस	पद्धतिला

पृष्ठ	ओळ वरून	ओळ खालून	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
३३२	१०		(धीं धीं । ×	(धीं । धीं । ×
३३४		९	वेगवेगळया वजनांचे,	[याला टीपः] " याको रण कहें हैं । " संगीतसार.
३३५	६		उच्चारसरणीनुसार	उच्चारसरणीप्रमाणें
३३५	९		गृहीततत्त्वाचा	गृहीताचा
३३५		३	भारूडें	भारुडें
३३६	९		उमगेल (अशा	उमगेल. (अशा
३३६		६-७	ठेक्याच्या पाहिलें	ठेक्यांच्या उदाहरणांत पाहिलें
३३७	८		यानीं	यांनीं
३३७		७	‖ धी । नक ।	‖धीन् । नक ।
३३९		९	तिरतिरकिटतक)(तक्किऽना । ×	i तिरतिरकिटतक)(तकृतिन्ना । ०
३४०	२		बोलांची	बोलांचीं
३४०	११		। गदिगन ‖	। गदि । गन ‖
३४०		११	मात्रांचा. झपतालाचा	मात्रांचा, झपतालाचा
३४१		७	समेवर	अवसानीं
३४२		७	तुकडा, हें	तुकडा हें
३४२		६	नृत्यामध्यें	नृत्तामध्यें
३४३	१४		तत्त्वदृष्ट्या	अर्थदृष्ट्या
३४५		७	१२ अक्षरें.	१२ अक्षरें. हीच तिगुण, त्रिगुण.
३४५		४	येते.	येतें.
३४६		१०	मात्रेंपासूत	मात्रेपासून
३४६		७	तो शब्द	तो शब्द ('पर्ण')
३४७		१०	। नधिटधि)	। नधि । टधि)
३४९	१०		आवृत्याहि	आवृत्तीहि
३५२		२	। तिरकिट) धिट ।	। तिरकिट)(धिट ।
३५३	८		४१	४१.
३५३	११		) १७	‖ १७ +
३५३	१३		) ३३	‖ ३३ ×
३५४	८			[धिर् असें जेथें जेथें आहे तेथें तेथें धिर हवें]

पृष्ठ	ओळ वरून	ओळ खालून	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
३५४	१०		। ताऽकधीं ६	। ताऽकधीं । ६
३५४		९	'तोफा;' तोफा	'तोःफा'; तोःफा
३५७	६		वांधणी	बांधणी
३५७	१९		धरेलुं	घरेलुं
३५९		८	बनाक–बनायक	–बनायक–
३६०	४		गद्दिगदिन	गद्दिगदिगन
३६०	१६,१७,१८		उघड आहे. त्याचप्रमाणें... स्पष्ट आहे...कारण...नाहीं.	उघड आहे, कारण...नाहीं. त्याचप्रमाणें...स्पष्ट आहे.
३६२		१२	'तालविवेक' करूं	'तालविवेकांत' करूं.
३६२		७	परामर्ष	परामर्श
३६२		५	'करण,	'करण'
३६२		३	आवृत्त्यांनंतरच	आवृत्तींनंतरच
३६३	१४		अभिलत्रिताथचिंतामणि	अभिलषितार्थचिंतामणि
३६३	१५		तालपद्धतित्या 'द्राविड'	तालपद्धति त्या 'द्रविड'
३६४	२		द्राविडांची	द्रविडांची
३६४		२	तालजाति.	तालजाती.
३६६		११	३÷२	३+२
३६७		२	द्रुतप्लत	द्रुतप्लुत
३६८		७	संकीर्णचापु ४५	संकीर्णचापु ४+ ५
३६८		१	द्राविडांमध्यें	द्राविडांमध्यें
३७०	६		॥ ···तकि ।	॥ – – तकि ।
३७०	७		॥ ···तक ।	॥ – – – त ।
३७०	८		॥ ······ ।	॥ – – – – ।
३७०	१३		असे 'अनुक्रम'	असे अक्षरांचे 'अनुक्रम'
३७०		१०	आहेत, म्हणजे	आहेत, आणि एकूण २४ मात्रांच्या काळांत तीनतीन मात्रांचे आठ खंड बसविले आहेत.
३७१	२		आंस कमी	आंस हीं कमी
३७१		१३	टकिऽतझम्–	टकित झऽम्
३७२	४		मांडणीमध्यें	मांडणी यांमध्यें
३७२		१५	केलेंच आहे).	केलेंच आहे. आणि यांत लयहि द्रुत झाला नाहीं हें ध्यानांत घ्यावें.)

पृष्ठ	ओळ वरून	ओळ खालून	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
३७२		१२	नृत्याचे	नृत्ताचे
३७३		१४	ठरूं, शकेल.	ठरू शकेल.
३७४	५		ललग	गगल
३७४		१०	प्लूत	प्लुत
३७५	१२		युनिव्हार्सिटींत	युनिव्हर्सिटीमध्यें
३७५		१४	पलै संपूर्ण	पलै, संपूर्ण
३७७		१५	मळवु...परप्पुरमळवु	मुळवु...पुरप्पमुळवु
३७९	६		शुचींद्रम्	शचींद्रम्
३७९	१६		गीतावाद्यनृत्यांच्या	गीतवाद्यनृत्यांच्या
३८०	१		अद्वैतत्वज्ञानप्रचुर	अद्वैततत्त्वज्ञानप्रचुर
३८०	४		ताल्लपकम्..अण्णामाचार्य	ताल्लपाकम्...अण्णाम्माचार्य
३८०	१६		'दासकूट'...नरहरीतीर्थ	'दासकुल'...नरहरितीर्थ
३८०		९	'महाराष्ट्र'	पंचद्राविडांपैकीं 'महाराष्ट्र'
३८१		९	शंकर–	शंकर-काली
३८१		६	तिरिवयूयेरथील	तिरुवयूर येथील
३८१		२	भाषाशियाय	भाषांशिवाय
३८१		९	वेंकटमखीचा	[याला टीप :] चतुर्दण्डीप्रकाशिका या ग्रंथांत ग्रंथकर्त्यानें फक्त एकाच जागीं आपलें नांव वेंकटमखी सांगितलें आहे; इतरत्र अनेक स्थळीं वेंकटाध्वरी म्हणवलेलें आहे.
३८२	६		दहाव्या	नवव्या
३८२	७		वैशिष्ठ्य	वैशिष्ट्य
३८२	१४		योगी आणि	योगी, आणि
३८२	१५		'ज्ञानपीठ'समान	'ज्ञानपीठा' समान
३८२	१६		नुथुस्वामी	मुथुस्वामी
३८२	१८		सोण्टी	सोण्टी (= शौण्डी)
३८२		१४	त्यांना...कृति	त्यांनां...कृती
३८२		१२	सुसंवादी.	सुसंवादी
३८२		७	भोसल्यांच्याशी	भोंसल्यांशीं
३८२		१	सोमेश्वर	सोमेश्वर
३८३	८		१२३८	१५३८
३८३	१०		एकनाथ	नामदेव

पृष्ठ	ओळ वरून	ओळ खालून	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
३८४	२		गीतनृत्त्याचे	गीतनृत्याचे
३८४		८	त्यादृष्टिनें	त्या दृष्टिनें
३८४		५	अण्णामाचार्य	अण्णम्माचार्य
३८५	६		शब्दाचाहि	शब्दालाहि
३८५		३	त्रिष्ड्टुभ्	त्रिष्टुभ्
३८७	१७		विधान	विधानें
३८७		८	ॠग्वेदाच्या	ऋग्वेदाच्या
३८८	२		नसतों.	नसतात.
३८९		१६	'सी मेजर स्केल	'सी मेजर (जस्ट) स्केल'
३८९		१३-१४	मूर्च्छनापद्धतिमुळें...ठरलें तरी षड्ज	मूर्च्छनापद्धतिमुळें,...ठरलें तरी, षड्ज
३८९		९	लांबी व्यास	लांबी–व्यास
३८९	१		हें योग्य.	[याला टीप:] सामवेदापासून, सामगायनापासूनच, संगीत उगम पावलें अशी प्रचलित समजूत आहे. सामगायन यज्ञप्रसंगीं करावयाचें म्हणून यज्ञसंस्था हीच केवळ सामाची नव्हे तर एकूण भारतीय संगीताची जननी, अशीहि समजूत आहे. हा 'उत्पत्ति'चा मुद्दा लेखक अमान्य करतो. त्या गतानुगतिक कल्पनेला सबळ आधार नाहीं.
३९०		११	ॠणा	ऋणा
३९०		४	त्यांचें	त्यांचे
३९१	१८		ताल द्विकल झाला;	ताल द्विकल झाला.
३९२		९	शंसन्ति ('तैत्तिरीयोपनिषद्	शंसन्ति' (तैत्तिरीयोपनिषद्
३९२		६	'वाक्याचे	'वाक्या'चे
३९३	१२		ऋत	ऋतम्
३९३		९	विश्लेषण	लयविश्लेषण
३९५		२	त्रटिची	त्रुटिची
३९६		१६	अक्षरगत.	अक्षरगत,
३९६		११	असें पद.	असें पद.'
३९७	४		नृत्तभागांनांहि	नृत्यभागांनांहि
३९८	२		'देवं, बं	'देवं, वं

पृष्ठ	ओळ वरून	ओळ खालून	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
३९८	११		मवरु	अवरु
३९८	१३		पृथुला, संभाविता	संभाविता, पृथुला
३९८	१४		तुझ्यासमान कोण	तुझ्यासमान दुसरा कोण
३९९	१५		चढत्त्या	चढत्या
३९९		९	वर्ण म्हणजे	येथें वर्ण म्हणजे
४००	३		नाट्यशास्त्राम्मध्यें	नाट्यशास्त्रम्मध्यें
४००	७		सत्त्वाधिकेः	सत्त्वाधिकैः
४००		१६	तत्त्वां'त	'तत्त्वां'त
४००		१६	लघुगुरुलुतांचे	लघुगुरुप्लुतांचे
४०१	१		नृत्तांतहि	नृत्यांतहि
४०१	१३-१४		महत्याच्या	महत्त्वाच्या
४०२		२	'कारण'	'करण'
४०३	१३		चतस्रताल	मुख्य चतस्रताल
४०३		६	'संशताशता ता किंवा श'	[याला टीपः] (संऽऽशताशताता किंवा संऽऽशताशताश).
४०४	१		'योनि'	'योनी'
४०६		१०	पुकाराहि	पुकारहि
४०७		७	लयाचा हें	लयाचा. हें
४०७		११	ग्रंथवाचन	ग्रंथवचन
४०९	१२		गुर्वक्षरे स्मृतः	गुर्वक्षरे स्मृतः ।
४१०	१०-११		हे संयुक्त	हें संयुक्त
४१०	१५		चतस्र अणु	चतस्र अणु ('त्रसरेणु')
४१०	१५		घटनाधार	घटना–आधार
४१०		११-१२		[येथें प्रत्येक आठ अवग्रह चिह्नांनंतर एकेक दण्डरेषा हवी].
४११	१३		य चारांचा	व चारांचा
४१२		१५	जगदेवमल्ल	जगदेकमल्ल
४१३		४	करागिड	करगिड
४१४	९		शाङ्गदेवानें	शार्ङ्गदेवानें
४१४	१०		परामर्ष	परामर्श
४१४		७	दक्षिणात्य	दाक्षिणात्य
४१५		९	पणतू	नातू

पृष्ठ	ओळ वरून	ओळ खालून	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
४१५		७	घेतल्यासारखी आहे.	[याला टीपः] 'घराणेदार' कलावंतांतांमध्यें आख्यायिका अशी कीं बैरामखां संस्कृतग्रंथांत व्युत्पन्न होते आणि त्यांनींच हें पुस्तक तयार केलें. परंतु पुस्तकामध्यें ग्रंथकर्ता 'नंदकिशोर तिवारी' असें स्वतःचें नांव लिहितो. नंदकिशोर नांव असलेल्या कैक उत्तम घराणेदार चीजा आहेत. (कोणी नवलकिशोर असा अपभ्रंश करतात तो बरोबर नाहीं.) श्रीकृष्ण सुखदायी (तैलंग), चुनीलाल भट, गौड मिश्र, इंदोरिया रामराय आणि "पंडित कवि अगणित इकठोर दरबारमें" यांच्या मदतीनें हा ग्रंथ केला असें लेखक सांगतो. त्यांमध्यें बैरामखां असूं शकतील.
४१६	१५		विराम-द्रुत तिते	विरामद्रुत–तिते
४१६	१६		'अछरोटी'	'अछरोटी' (अक्षरवटिका)
४१८		९	येथें बदलली	येथें प्रस्तुत लेखकानें बदलली
४१८		३	व्यक्त केली.	[यालां टीप :] 'संगीतसार' सुमारें चाळीस टक्के रत्नाकराप्रमाणेंच आहे!
४१९	९		निर्विवाद होतेच.	तबलावादक निर्विवाद होतेच.
४१९		१३	समयसारामध्यें	संगीतसारामध्यें
४२०	१६-१७		यांस उपसंहारात स्पर्श करूं.	यांचा विचार 'स्वररागविचार' पुस्तकांत करूं.
४२१	५		वर्षांपर्यंत	वर्षांपर्यंत
४२१	१५		कयास्	क़ियास्
४२२	१४		वुध्दिभेद	बुद्धिभेद
४२३		१०	लखनउच्याव जिदली...	लखनउच्या वाजिद्अली...
४२४	१		चापुताल आहेच. सूडताल	चापुताल आहेच (पृ. ३६८ पहा), आणि सूडताल
४२५	७		'उपसंहार' या भागांत	आगामी नियोजित पुस्तकांत
४२५		४	ऋतुयर्णन	ऋतुवर्णन
४२७		१७	द. के. जोशी	ल. द. जोशी

पृष्ठ	ओळ वरून	ओळ खालून	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
४२८		१९	रागदर्पण	नग़मात् इ आसिफ़ी
४२८		४	चतुवर्गचिंतामणि	अभिलषितार्थचिन्तामणिः
४२९		४	भारदस्त	सात्त्विक
४२९		२	कुंभनदास'	'कुंभनदास'
४३०		१५	(अक्कडकडवें),	(अक्कडकडवें),'
४३१	५		पंचस्वरापरगतिं	पंचस्वरापरगतिः
४३१	६		क्रियेला	क्रियेला (म्हणजेच 'अस्सल घराणेदार गायकी'ला)
४३१		१२	पाश्रिमात्यांच्या	पाश्चिमात्यांच्या
४३१		६	निश्रित	निश्चित
४३२	९		खुस्नौचें	खुस्रौचें
४३२		१५	टप्पाट्ठुमरी	टप्पाठुमरी
४३३		१४	गूट्नबुर्ग्	गूट्न्बुर्ग्
४३४		१३-१४	गायनवादकाची	गायकवादकाची
४३४		१२	वेगळें आहे."	वेगळें आहे''
४३५	४		जें	जे
४३५	५		नवी	नवीं
४३५	१७		स्त्रोतोगता	स्रोतोगता
४३५		४	विघानहि	विधानहि
४३७	१		बदलतो	बदलते
४३७	३		केली. पुन्हां	केली. 'गण' शब्द श्लेषदुष्ट, द्व्यर्थी केला. पुन्हां
४३७		९	यांचा	अशांचा
४३८		२	छंदामध्यें एकाहून	छंदामध्यें एका पादांत एकाहून
४३८	१		नांव दिलें.	[याला टीप :] छंद हा मुळांतील सर्व-समावेशक शब्द. म्हणून छंदोरचना हें नांव. छंदनामक रचनेचे जाति व वृत्त हे पोटभेद. आतां तिसरा एक पोटभेद केला व त्याचेंहि नांव 'छंद'च ठेवलें. हें परिभाषा-दृष्टिनें अग्राह्य अशास्त्रीय आहे.
४३९		१३	त्याची	त्याचीं
४३९		९	अशी	अशीं
४३९		४	बहुधा	अनेकदा

पृष्ठ	ओळ वरून	ओळ खालून	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
४३९		३	पहावी	नीट पहावी
४४२	११		येतो.	येतों.
४४२		१२	स्वराग–	स्वरांग–
४४३	१२		येथीलच 'हिंदी'	उत्तरहिंदुस्थानांतील कांहीं
४४३		४	क,	क़,
४४४		२	फ़ार्सीपर	फ़ार्सीपरपे
४४४		२	मुन्हस् सुक्रून	मुन्हस सुखन् (मन्हूस सुक्रून)
४४५	६		अशी	अशीं
४४५		६	शब्दायव	शब्दावयव
४४६	१२		पाहिलें नाहीं)	पाहिलें नाहीं.
४४७	१		प्रकार	अंगप्रकार
४४७	६		शुद्ध	शुद्ध
४४७	७		विकृत	विकृत
४४७	११		आवृत्तीनें	आवृत्तींनीं
४४७	१४		वर्णपपद	वर्णपद
४४७		१३	नानाप्रकारांच्या	नाना पण ठराविक प्रकारांच्या
४४७		६	छंदोरचनेंत'त	छंदोरचनें'त
४४८	४		अर्कान्	अर्कान्
४४८		९	वरील	अंतर्गत
४४९	१२		वाचकापैकीं	वाचकांपैकीं
४४९		८	थाट–मुकाम	थाट-मुक़ाम–
४५१	३		तर्क परीक्षेसमोर	तर्कपरीक्षेसमोर
४५१	८		नव्हें ..वर्षा–	नव्हे. वर्षा–
४५३	९		(मात्र अ,	मात्र अ,
४५३	१२		उच्चाररूप स्वरोच्चार	उच्चाररूप अमुक स्वरोच्चार
४५३		१	असली	असलीं
४५४	१४		एका नादाचें	एका स्वरनादाचें
४५५	७		हीं	ही
४५५	८		कशीं	कशी
४५५		२	प्रसराहि	प्रसरहि
४५५		१	सूक्ष्म	सूक्ष्मदर्शी
४५६	४		अशी	अशीं
४५६	९		हतकी	इतकी

पृष्ठ	ओळ वरून	खालून	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
४५६		१३	तुलनामत्क	तुलनात्मक
४५६		५	स्पीच रेकॉग्निश्‌न	स्पीच रेकॉग्निश्न (रुतबोध)
४५७		८	कल्पनाही	कल्पनाहि
४५८	८		इण्ट्रॉस्पेक्टिव्ह	इण्ट्रॉस्पेक्टिव्ह (= स्वलक्षी)
४५८		२	'बोल'	'बोल' (शब्द)
४५९	३		तत्त्वतः	मूलतः
४५९	५		संदेश	संकेत
४६९	१३		अर्थभेदनिर्मितीसाठीं	अर्थभेदनिर्मितिसाठीं
४५९		६	मात्रकालांइतका	मात्राकालांइतका
४६०	१५		संस्कृत...आहे);	संस्कृत वळणाचा ...होईल);
४६१		१२	येईल यात्राबतींत	येईल. या बाबतींत
४६१		१२	अहो ताई । तुम्ही ।	अहो सखूताई ।
४६१		११	आपण	तुम्हीं
४६१		१०	अहो ताई तुम्ही ।	अहो सखूताई ।
४६१		१०	आपण	तुम्हीं
४६३	१		तत्त्वतः	शास्त्रतः
४६३	१७		वस्तुहि	वस्तूहि
४६३	७		ठेवयांमध्पे	ठेक्यांमध्यें
४६३	१३		(ता । तिन् । ऽ धिन् ॥	(ता । तिंऽ।ऽनधीन् ॥
४६३	१४		छपक	छपका
४६३	१६		१+$\frac{१}{२}$+१+१	१+$\frac{१}{२}$+१+$\frac{१}{२}$+१
४६३		४	२+१+२+२	२+१+२+१+२
४६४	५		एका अक्षराचें	एका अखंड अक्षराचें
४६४		४	संदिग्ध	संदिग्ध
४६५	६		प्रस्तृतमनुसरामः	प्रस्तुतमनुसरामः
४६५	१३		तालवादनांत नाहींत	तालवादनांत लिहिलेले तरी नाहींत.
४६५	१९		(किंवा गुरुद्रुत)	(किंवा गुरुगुरुद्रुत)
४६५	२१		गगल+लद+प	गगद+लद+प
४६६		१५	तात्त्विक	गणिततार्किक
४६७	२		फिर्दौस् । बर्‌हुवे ।	फिर्दौ । स्बरहुवे ।
४६७	३		फिर्दौस्	फिर्दौस्
४६८	९		ध्वनिवर) कालनियमनाचें	ध्वनिवर) [काल–] नियमनाचें

पृष्ठ	ओळ वरून	ओळ खालून	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
४६९	९		चिरकालिक नव्हे,	चिरकालिक नव्हे.
४७०		७	गद्याचें	गद्यांत लयाचें
४७१	५		'सुरांत	'सुरांत'
४७१	११		हें	हे
४७१	११		चूर्णपदाचें	अशा चूर्णपदाचें
४७१		४	V	Vग्रथ
४७१	१६		त्वरांतर	स्वरांतर
४७१	१७		अर्धत्वरांतर	अर्धस्वरांतर
४७१		७	देशी असे असतील)	[याला टीपः] वैदिक वाङ्मयावरून स्पष्टच होतें कीं गाथा ही गाइली जात असे. पहा-ऋक्संहिता १·७·१ तैत्तिरीयसंहिता ५·१·८, बौधायनश्रौतसूत्र १५·८·९, आपस्तंब श्रौतसूत्र २०·६, हिरण्यकेशीय श्रौतसूत्र १४·२, शतपथब्राह्मण १३·१·६. कांहीं गाथा ही गुणगानात्मक असेंहि आहे-पहा तैत्तिरीय ब्राह्मण १·३·२ वरील सायण-भाष्य-"राजा ऽमात्यादीना आसमन्तात् प्रशंसनम्, तद्विषया नाराशंसी गाथा।" शिवाय पहा-कात्यायन श्रौतसूत्र २०·२, ब्राह्मणा यजमानस्य यज्ञदानयुक्ताः स्वयंकृता तिस्रो गाथा गायन्त्युत्तरमंद्राम् ।" यांत स्पष्टच झालें कीं स्वकृत गीतगान, लौकिक विषय हे त्या काळीं होतेच ! 'गायन्ति' या शब्दरूपावरून काळहि अंदाजतां येतो.
४७२	१५		परिपाठी	परिपाटी
४७२	१६		परिपाठी	परिपाटी
४७२		१४	ग्रह, कला	ग्रह, जाति, कला
४७२		१०	आ'णिक	आ'ऽणिक
४७२		२	कारज	कारण
४७३		१५	वर्णन	वर्णन सध्यांतरी
४७३		७	आाधरिलेल्या	आधारिलेल्या
४७४		१४	असू शकतात कोणी	असूं शकतात. कोणी

पृष्ठ	ओळ वरून	ओळ खालून	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
४७४		१२	स्टॅटिस्टिक्ली	स्टॅटिस्टिकली
४७४		६	आहे.	आहे).
४७५	१३		कांण्टिन्युइटी	कण्टिन्युइटी
४७५	१५		सुवर्णमध्य	मध्यममार्ग (तडजोड)
४७५		७	असतो ज्या	असतो, ज्या
४७६	२		मुद्दाम आणलेला	मुद्दाम आणलेला (एम्पथी)
४७७	३		' बाणी '	' बानी '
४७७	६		पूरब बनारस	पूरब–बनारस
४७८	११		होतात तेव्हां	होतात, संख्यात्मकता ही गुणात्मकतेमध्यें परिणत होते, तेव्हां
४७८	१२		डायालेटिक्स्ला	डायालेक्टिक्स्ला
४७८			केयळ	केवळ
४७८		११	'बीट	'बीट्'
४७९	३		जुळणीलच	जुळणीलाच
४७९	१३		दुसरेंच कांही	तिसरें नवेंच कांहीं
४७९	१६		–शब्द	–शब्दाच्या
४७९		२	आर्काइव्ह्ज	आर्काइव्ह्ज
४७९		१	साय्कायाट्री	साय्कायाट्री
४८०	१		पूर्ववत्	पूर्ववत्
४८०	५		विसंगति विपर्यास	विसंगति–विपर्यास
४८०	९		उल्लेलेखिल्या	उल्लेखिलेल्या
४८०		१२	चित्तिबुद्धिद्वारां	चित्तबुद्धिद्वारां
४८०		३	१८७–१५३	१४७–१५३
४८०		१	विधानांनां	प्रायोगिक विधानांनां
४८१	५		कल्पना गेष्टाल्ट्	कल्पना, गेष्टाल्ट्
४८१	१५		तिचा प्रायोगिक भाग	तिचें विधान
४८१		६	त्या वेगवेगळ्या	वेगवेगळ्या
४८१		९	अधिक. हें	अधिक. (हें
४८१		८	असतो म्हणून.	[याला टीप :] येथील 'अर्थभावा'बद्दल बरेंच शब्दपाण्डित्य उपलब्ध आहे व साहित्यिक, सौंदर्यशास्त्री वगैरेंच्या त्या-वरच उड्या असतात. परंतु लेखकाचा निश्चय आहे कीं हा अर्थभाव व्यक्ति-

पृष्ठ	ओळ		झालेली छपाई	इष्ट छपाई
	वरून	खालून		
				प्रवृत्तिप्रकृति, संस्कारानुभव, सामाजिक संकेत इत्यादींवर बहुतांशीं अवलंबून असतो आणि एकेका व्यक्तिचाहि तो आयुष्यभर एकच रहात नाहीं. भौतिक, पार्थिव, आर्थिक, व्यावहारिक अशा विषयांत हे भेद दूर पडतात; परंतु साहित्य, कला इत्यादि केवळ स्वयंगम्य विषयांत 'अमुकच एक' असा नियम सांगतां येत नाहीं.
४८४		१५	'शिंचा'	'शिंचा' (=फलाणा)
४८४		६	शास्तपूत	शास्त्रपूत
४८५	तळची ओळ		ल. सा. वि. ३१अ	ल. ता. वि. ३१अ
४८६	१		परिभाषिक	पारिभाषिक
४८६	१५		विसर्ज	विसर्जन
४८७		१३	गृहीत धरलें	गृहीत केलें
४८७	३		खूप आहे !	[याला टीप :] समीकरणें, आकृती इत्यादि सजावट आपल्या साहित्यिक–सौंदर्यवादी – मानसशास्त्री वगैरेंची लाडकी दिसते; अशी सजावट म्हणजेच मत सिद्ध करण्याची एक रीति असा त्यांचा ग्रह दिसतो. यांच्यामध्यें कोणी डॉक्टर-इंजिनियर-वैज्ञानिक असला तर एकादाच असेल ! समीकरणें आणि आकृती ही बलवान् हत्यारें, विचारसाधनें आहेत. त्यांनां विशिष्ट हेतुप्रयोजनें आहेत, त्यांचे नाना उपयोग आहेत. परंतु त्यांना मर्यादाहि आहेत. या सर्वांचा तारतम्यविवेक हवा !
४८९	१४		नबी औं । लादे +	नबी औं । लाद् ए +
४८९		७	उगिच कां । कान्ता +	उगिच कां । कान्ता +
४९०	७		प्रकार	प्रघात
४९१	१०		बोलांनीं.	या बोलांनीं.

पृष्ठ	ओळ वरून	ओळ खालून	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
४९१	१६		मियाजानची	उमरावखांची
४९१		४	त्याला १३॥ मात्रांचें	त्याच्या ठेक्याला १२॥ मात्रांचें, पण चरणाला १३॥ मात्रांचें
४९२	१३		पूर्वींचे	पूर्वींचे
४९६	१२		वाटेल.	वाटलें,
४९६	१७		त्यांतहि नधा	त्यांतहि ३६ मात्रांचा नधा
४९६		१	अंगखंडांमुळें आवर्तनामुळें	अंगखंडांमुळें. आवर्तनामुळें
५०३	९		लागतो म्हणून	लागतो. म्हणून
५०३		११	असली	असलीं
५०५	४		स्वररागविचार	स्वररागविचार,
५०५		७	ताल	तल
५१०	१०		(गीता;४)	(गीतगोविंदम्,४)
५११	९		अस्तित्त्व	अस्तित्व
५१२	१५		आहे, उपमा,	आहे; उपमा,
५१२	१६		किंप्रश्न	किंप्रश्न, कच्चित्प्रश्न
५१२		११	लय[१५]...असंगतच	लय...असंगतच[१५]
५१८	१५		वृत्यिनुसार	वृत्त्यनुसार
५१९		९	'पाहिलें	'पाहिलें'
५२५	१		तो जाणवतो.	तो उच्चनीचत्वामुळें जाणवतो.
५२६		१२	सोईनुसार,	सोईनें,
५२६		८	षोडशांला	षोडशांशाला
५२८	१		करतलप्रतिष्टित	करतलप्रतिष्ठित
५२८		१७	आर्चिक;	आर्चिक,
५३१	६		समाधान[६७]	समाधान.
५३३, ५३५, ५३७, ५३९	मथळे		हे मथळे "अनुबंध १ : लयव्याख्या व तिचें व्याख्यान" असे समजावे.	
५३८		१२	भारतखंड्यांनी	भातखंड्यांनीं
५४०	७		ऑस्ट्रेलिया यांत	ऑस्ट्रेलिया-न्यू झीलँड इत्यादींमध्ये
५४१	३		प्लृतलृत	प्लुतप्लुत
५४१		१३	षड्ज,	षड्ज-
५४१		११	विस्वरच,	विस्वरच.

पृष्ठ	ओळ वरून	ओळ खालून	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
५४१		११	तंतुवाद्यावरून–	तंतुवाद्यावरून.
५४२	२		आपल्या मूर्च्छनापद्धतिनें	आपल्या मूर्च्छनापद्धतिसमान क्रियेनें
५४३		१२	टोनॉलिटी	टोनॅलिटी
५४३		४	कंठसंगीताला	संगीताला
५४३		३	कंठसंगीताला	संगीताला
५४४	१५		कल्पना आपणांकडे	कल्पना आजकाल आपणांकडे
५४४	१६		स्वस्ति !	स्वस्तिः !
५४४		१०	सारेगमपधनिसा	सारेगमपधनिसा′
५४४		१०	सागपधसाग	सागपधसा′ग′
५४७	११		दोघाचेंहि	दोघांचेंहि
५४७		१	भिन्नधर्मीय आहे. $\frac{२}{२}$	भिन्नधर्मीय आहे.[२ २]
५४८		१६	पॉलीफोनी	पॉलिफोनी
५४९		१३	रा ‘M_3 मा′	रा′ M_3 मा ′
५४९	१२		रा′ ‘M_3 मा′ m3 धा′	रा′ M_3 मा′ m3 धा′
५५१	८		सार ... सारा	सारा ... सार
५५१	७		गपना	गापना
५५५	४		असणारच परंतु	असणारच. परंतु
५५६	६		cres.)	(cres.)
५५९	२		$\frac{२}{४}$	$\frac{२}{४}$ (अथवा २ : ४)
५५९	१०-१४			[येथील आंकडे $\frac{६}{८}$ असे अपूर्णांक समजूं नयेत. ते केवळ $\frac{६}{८}$ असे समजावे.]
५५९	१९		टाइम आघाताला	टाइम. आघाताला
५५९		९	मूळ	ही
५६०	१४		समायती	समायति
५६०		९	स्ट्रेस्	स्ट्रेस
५६१	१५		अम्यास	अभ्यास
५६७	१४		(C,)	(C_1)
५६७		५	स्वरनादक्षत्रें	स्वरनादक्षेत्रें
५६८	१		फैयाझखाँ	फैयाझखां
५६८	४		उपाहरणार्थ	उदाहरणार्थ
५६८	१७		चव्हाण, ड्रामॅटिक	चव्हाण. ड्रामॅटिक
५६८	२१		सांधिवर	संधिवर
५६९	८		C_2	C_1

पृष्ठ	ओळ वरून	ओळ खालून	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
५७२	६		मोनोफोनोची	मोनोफोनीची
५७२	९		सा'	सा′
५७२	९		[गा′ रा′ सा′ ना′ खालीं रेघ नको]	
५७२	११		साऽZld	साऽ
५७३	१३		[सा खालीं एकच रेघ हवी]	
५७३		९	[सा खालीं दोन रेघ हव्या]	
५७३		६	[सा खालीं दोन रेघा हव्या]	
५७६		६	नगारा. दुंदुभि	नगारा, दुंदुभि
५७३	२		नॉधर्न	नॉर्धर्न
५९२	१२		छन्दःशास्त्रविवृत्तिः	छन्दःशास्त्रविवृतिः
५९८	१८		[येथील कंस चौकोनी समजावा]	
६००		१०	जगरबंधूचें	डागरबंधूचें
६०१	९		कालनियमास	कालनियमनास
६०३		७	शार्दूल,	शार्दूल, कौथुम,
६०३		४	श्रश्रूते	श्रूयते
६०३		३	नवभेशः	नवभेदाः
६१३		६	ननदिया	नऽनदिया
६१५		९	हन्यादन्तरायेण	हन्यादनन्तरायेण

७१		१५	उत्तरेकडे	दक्षिणेकडे
७१		१५	दक्षिणेकडे	उत्तरेकडे
१७०		११	केला, २	केला, ३

पृष्ठ	ओळ वरून खालून	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
१७०	९	२	३
२४६	४	तात्त्विक प्रश्न	सिद्धान्तग्राही प्रश्न
३७७	१७	भरण (विलारिपलै,	भरण, (विलारिपलै,
३७८	१०	क्रिस्तीशकामध्यें	क्रिस्ती शतकामध्यें
३८०	८	क्षेत्रज्ञ	क्षेत्रज्ञ ('क्षेत्रांग')
३८०	६	क्षेत्रज्ञपदम्	क्षेत्रज्ञपदम् ('क्षेत्रांगपदम्')
३८४	११	हा वेणुवादक	हा तंजाउरी वेणुवादक
३८४	१७	पोहोंचली होती.	[याला तळटीपः] ग्वालियरचे प्रसिद्ध बळवंतराव व गणपतराव भैया हे या चंद्रभागेचे पुत्र; दौलतराव महाराजांची संतति.
३८६	१२	होणार नाहीं.	[याला तळटीपः] येथें व्याकरणाचा काय संबंध, या प्रश्नाला उत्तर असें कीं भारतीय परंपरेंत उच्चारविचार हा व्याकरणांतच येतो. त्यांत सुरुवातीलाच महाप्राण-अल्पप्राण, घोष–अघोष, ऊष्म–अंतस्थ, अनुस्वार–अनुनासिक–मुखानुनासिक, जिह्वामूलीय–उपध्मानीय–विसर्ग, संवारप्रयत्न–विवारप्रयत्न इत्यादि नाना उच्चारभेद स्पष्ट वर्गीकृत आहेत. एकट्या अ या स्वराचे अठरा भेद दाखवले आहेत! ऱ्हस्वदीर्घ ऋ, ॠ–ऌ मधील भेद आणि अभेद, इत्यादींचीहि चिकित्सा आहे!
३८७	२	आढळतील.	[याला तळटीपः] उदात्तादि व्यवस्था ही केवळ नादबलभेदाची आणि तिच्यांतील उच्चनीचत्वनिर्देश हे केवळ हात अथवा मान यांसाठीं; असें कांहींजण मानतात. येथें केवळ–'सस्वर पठण' व 'सुस्वर पठण' यांतील फरक ध्यानांत घ्यावयास हवा. स्वर शब्दाचे दोन अर्थ

पृष्ठ	ओळ वरून खालून	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
			आहेत आणि ते एकाच पदार्थाचे द्विधारूप दाखवितात: नादबलभेद व कंपद्रुतिभेद हे पूर्णतः अलग असणें कचित्, हा भौतिक अनुभव आहे. महाभाष्यांत उदात्तादिकांची चर्चा 'उच्चारप्रयत्न' या साधारण नांवाखालीं केवळ साधारणतः केली आहे. तिच्या भरीला शिक्षा-ग्रंथ घेतले पाहिजेत. त्यांमध्यें उच्चनीचत्व ध्वनिचेंच सांगितलें आहे, उदात्त-अनुदात्त-स्वरित हे अनुक्रमें चतुः-द्वि-त्रि-श्रुतिक सांगितले आहेत, 'इति व्यवहारान्ति श्रोत्रियाः' असें सांगून श्रोत्रिय व सामग यांतील भेद दाखविला आहे. प्रत्यक्ष श्रवणाला हे आधार घेतल्यावर या पुस्तकांत दिलेलाच निष्कर्ष मिळतो, दुसरा नाहीं. प्रत्यक्षप्रमाणच मुख्य प्रमाण !
४२१	१७-१८	(जाइझ), मुबाह्)	(जाइझ्, मुबाह्)
५३९	३	त्रय एक	त्रय एव
५४१	११	विस्वरच, स्वरनादानीश्चिति	विस्वरच. स्वरनादनिश्चिति
५४२	१	'कोमा' यांवरून	'कोमा.' यांवरून
५४२	१५	की	कीं
५४५	१०	द्यावी लागतील.	द्यावीं लागतील. (पण येथें व्यक्त झालेल्या जाणीवेच्या दिशेनें पाश्चिमात्य संगीत-परिभाषेंत व विचारांत कांहीं सुधारणा झालेली आढळत नाहीं)
५४६	७	इतकेंच नव्हे तर	इतकेंच नव्हे तर, सातव्या आठव्या क्रिस्तीशतकांतील
५४६	१६	त्यांत	त्याच्या सप्तकव्यवस्थावर्णनांत

पृष्ठ	ओळ वरून	ओळ खालून	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
५४७		१३	(टेनॉर)	(टेनॉर, हें पृ. ५६८ वर उल्लेखिलेलें 'रजिस्टर' पैकीं टेनॉर नव्हे).
५४७		१	२/२	२२
५४८		१४	घेऊन आली	घेऊन आली. (पृ. ५७४ वरील २३ व्या टीपेचा शेवटचा परिच्छेद पहावा.)
५४८		९	असे 'पार्ट'	जसे 'पार्ट' (म्हणजे अस्ताई-अंतऱ्या-प्रमाणें एकाच रचनेचे क्रमानें भाग नव्हेत, तर रचनेमध्यें एकाच वेळीं ध्वनि उत्पन्न करणारीं वेगवेगळीं साधनें-जसें कंठ, पियानो, व्हायोलीन)
५५१	७		साधा (मायनर	साध (मायनर
५५१	७		साध (मेजर	साधा (मेजर
५५१	८		सार (मेजर	सारा (मेजर
५५१	८		सारा (मायनर	सार (मायनर
५५१		११	सारामप	सामराप
५५२		७	सोल्-फा	सोल्-फा
५५२		१	एफ् फ्लॅट = ई	[याला तळटीप :] हें आज सर्वत्र प्रचलित अशा ट्वेल्ह टोन ईक्वली टेंपर्ड स्केल मध्यें आहे; त्यांत सप्तकाचे बारा समान भाग घातांकश्रेणीनें केलेले असतात व प्रत्येक भाग एक सेमिटोन एवढा मानतात. पण टेंपरॅमेंट्स अनेक आहेत, त्यांत असें नाहीं. उदाहरणार्थ एन्हार्मनिक टेंपरॅमेंट्मध्यें सेमिटोन्चें माप याहून किंचित् मोठें आहे; त्यांत डी फ्लॅट हा सी शार्प्च्या किंचित् खालीं असतो; असेच इतर स्वरांचें. शार्प-फ्लॅट-मध्यें एक कॉमा हें सूक्ष्मान्तर रहातें. ईक्वल टेंपरॅमेंट्मध्यें कॉमा शून्य मापाचा केलेला असतो.]

पृष्ठ	ओळ वरून	ओळ खालून	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
५५३		५	मायूनरस् केल.	मायूनर स्केल. (पांढरी एक पट्टी 'सा' मानिल्यास बिलावल सप्तक मेजर, काफी-जौनपुरी सप्तकें मायूनर. पण " पांढरी एक पट्टी सा मानिल्यास " हे शब्द गाळून "बिलावल हें मेजर" इत्यादि भाषा अर्थशून्य ! सी मेजर म्हणजेच ए मायूनर; जी मेजर म्हणजेच ई मायूनर; डी मेजर म्हणजेच बी मायूनर; एफ़ मेजर म्हणजेच डी मायूनर; इत्यादि !)
५५६		९	व्हॉल्यूम म्हणतात.	व्हॉल्यूम म्हणतात. (पण व्हॉल्यूम हा सोनॉरिटीहून वेगळा. अमुक वाद्याची सोनॉरिटी रिच् हा त्या वाद्याचा अंगभूत धर्म; पण वाजवतांनां तेंच वाद्य जोरानें-हळुवार वाजवतां येतें, म्हणजे त्याचा व्हॉल्यूम कमीअधिक करतां येतो.)
५५६		१६	आदान्ते	आन्दान्ते
५५६		१३	सांगतात.	सांगतात. म्हणजे फक्त स्रोतोगता व गोपुच्छा या दोनच यती; आणि नादबल-भेदाचें शीघ्रत्व कोणत्या क्रमानें पालटतें यावरूनच फक्त त्या ठरणार !
५५७		९	चार खुणा क्रमांक १० च्या	क्रमांक १० ची एक खूण
५५८		९	मोकळया जागेवर.	मोकळया जागेवर. (शार्प, फ्लॅट, नॅचरल (=पूर्ववत्) वगैरेच्या खुणा येथें देण्याची आवश्यकता नाहीं.)
५५९	७		मीटर आहेत.	मीटर आहेत. $\frac{८}{१२}$ म्हणजे एका मेझर-मध्यें $\frac{१}{१२}$ कालमानाचे ८ नाद. $\frac{८}{१२}=\frac{२}{३}$ (एका मेझरमध्यें $\frac{१}{३}$ कालमानाचे २ नाद) असें करावयाचें नाहीं !
५५९		१६	आघात देतात म्हणून !	[याला तळटीपः] हीच आपल्या छंद-विवेचकांची 'टाळी पडते' वगैरे कल्पना.

पृष्ठ	ओळ वरून	ओळ खालून	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
५५९		१५	टाइम आघाताला	टाइम. आघाताला
५६०		१६	(समायती) दाखविते.	(समायति) दाखविते. ते १, २, ३, ४ हे क्रमांक आहेत. २ म्हणजे दुप्पट काळ असें (वरच्या ओळीप्रमाणें) नव्हे.
५६०		१२	ठरणार. असा	ठरणार. पण मुळांत, रिद्म ऱ्हस्वदीर्घावर अवलंबून नाहीं तर केवळ आघातांवर; अशीच व्याख्याकल्पना आहे ! असा
५६१		१३	बदलत नाहीं !	बदलली नाहीं तरी !
५६१		९	होतें. तेवढा	होतें तेवढा
५६९	१		तशी	तशी, परंतु ७ ची गांठ उजवीकडे केलेली,
५६९		१५	अठरा.	अठरा. [काळ्या पट्ट्यांसाठीं शार्पची खूण–दुरेघी फुली, आणि फ्लॅट्ची खूण–इंग्रजी b अक्षरासारखी-वापरतात. या खुणा कालमानचिह्नांशेजारीं वापरतात. पण सबंध ओळींत अमुक शार्प–फ्लॅट हें कायम असेल तर तो तो 'थाट' त्या त्या ओळीपुरता होतो, हें क्लेफच्या खुणेपुढें एकदांच शार्प–फ्लॅट खुणा रेघांवर किंवा/आणि ओळींवर करून दर्शवितात. एकादा नाद मध्यें कोठें शार्प–फ्लॅट झाला तर तेथें तशी खूण येणारच, पण नंतर तोच नाद पुन्हां पूर्ववत् होणार असेल म्हणजे शार्प/फ्लॅट–पणा निघून जाणार असेल, तर वेगळी खूण करतात; ती उभ्या शंकरपाळयासारखी असते व शंकरपाळयाच्या उभ्या बाजू लांबवलेल्या असतात. याला 'नॅचरल' म्हणतात. पण येथें नॅचरल म्हणजे नैसर्गिक नव्हे ! नॅचरल स्केल म्हणजे टेंपर न केलेलें

पृष्ठ	ओळ वरून खालून	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
			सप्तक. "नैसर्गिक सप्तक" नव्हे! नॅचरल स्केल=नैसर्गिक सप्तक असें मानल्यामुळे आपल्याकडील "श्रुति-पंडिता" घोडचुका केल्या आहेत.]
५७०	१०	फर्मुसूचें	फेर्मुसचें
५७१	१	ऑपेरा प्रकार	[याला तळटीपः] ऑपेरा म्हणजे सुरुवातीपासून शेवटपर्यंत सर्व संगीतांतच अशी भाबडी समजत आपणांकडे मर्ढेकरांमुळें आली आहे. परंतु उदात्तगंभीर भव्यदिव्यकरुण (ओपेरासेरिया), विडंबनात्मक (ओपेराबूफा), प्रहसनात्मक (ओपेराकोमीक्), नृत्यनाट्य (ओपेरा बाले) बॅलड ऑपेरा, व्हरायटी, इत्यादि ऑपेराप्रकार पुष्कळ आहेत. प्रकारपरत्वें पाठ्य–सस्वर/सुस्वर पाठ्य–गद्य संभाषण वगैरे भाषितप्रकार त्यांत येतातच. ते डी-क्लेमेशन, ओरातोरियो, रेसिटेटिव्ह, प्रोज डायालॉग, वगैरे नांवानीं ओळखले जातात. आपल्या "नाट्य–संगीता"प्रमाणें मध्येंच आलापयुक्त पदेंहि असतात, ते 'आरीया'. ऑपेरा सबंध सांगीतिक भासण्याचें कारण म्हणजे त्यांतील वाद्यवादनाचा भरपूर भरणा.]
५७२	१७ते१९	[येथें शेवटचा दंड एकेरी हवा]	
५७२	१९	[सा खालची रेघ दुहेरी हवी]	
५७३	१	राउंड आहे.	राउंड आहे, म्हणजे गायक चार आहेत.
५७३	४	म्हणावयाचे.	म्हणावयाचे; म्हणजे सुरुवातीचे सूर चवथ्या ओळींत लिहिल्याप्रमाणें घेतले तरी गीताचे शब्द पहिल्या चरणाचेच ठेवावयाचे.

पृष्ठ	ओळ वरून	ओळ खालून	झालेली छपाई	इष्ट छपाई
५७४	१		ध	धा
५७८	१		वासुदेशास्त्री	वासुदेवशास्त्री
५८३	२		नॉधर्न	नॉर्धर्न
५८४	११		वाचस्पतिमित्रकृत	वाचस्पतिमिश्रकृत
५८९	८		वेब	वेब्र
५८९	१०		व्हादीऽमिर्	व्ह्लादीऽमिर्
५९२	१४		गुंच	गुंज
(१)	२		ग्रत्युदाहरण	प्रत्युदाहरणं
(६)	३		समविषय	समविषम
(८)		६	उदाहरणें २५८.	उदाहरणें १५८.
(१५)	११		अज्ञानासिद्ध	अज्ञानसिद्ध
(१७)	४		एल्यास हराम	एल्यास. हराम
(१७)		१७	बांधलेले	बांधलेलें
(१७)		१६	प्रबंधकार	प्रबंधप्रकार
(१९)		१४	चाढत	घटत
(२०)	९		गतिमान	गतिमान्
(२०)	१०		अदलाबद्दल	अदलाबदल
(२१)		१०	यांची	यांची
(२१)		९-८	श्वेताश्वरोपनिषद्	श्वेताश्वतरोपनिषद्
(२२)		१२	मॉडयुलेशन	मॉड्युलेशन
(२३)		९	भारतीयांचा	भारतीयांच्या

ग्रंथ– आणि व्यक्ति– नामसूचि

संज्ञा– आणि विषयसूचि

ग्रंथ– आणि व्यक्ति– नामसूचि

(आंकडे पृष्ठांचे. गोल कंसांत 'पाठभेद' आणि चौकोनी कंसांत कांहीं स्पष्टीकरण सुचविलें आहे.)

संज्ञा- आणि विषय-सूचि

[लेखकाला अग्राह्य वाटणारे प्रयोग-पाठभेद इत्यादि दुहेरी अवतरणचिह्नांनीं दाखविले आहेत.]

शिवाय पहा–ताल, मार्गताल.


महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृति मंडळ
तमसो मा ज्योतिर्गमय



महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृति मंडळ
तमसो मा ज्योतिर्गमय



महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृति मंडळ
तमसो मा ज्योतिर्गमय



महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृति मंडळ
तमसो मा ज्योतिर्गमय



महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृति मंडळ
तमसो मा ज्योतिर्गमय



महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृति मंडळ
तमसो मा ज्योतिर्गमय



महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृति मंडळ
